OSKAR WALZEL



M GEISTESLEBEN DES
ND 19. JAHRHUNDERTS




VELUT·ARBOR·ÆVO

VOM GEISTESLEBEN DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

AUFSÄTZE VON

OSKAR WALZEL

LEIPZIG · IM INSEL-VERLAG 1911

JAKOB MINOR

ZUGEEIGNET

VORWORT

EINE Reihe von Aufsätzen, die seit rund zwanzig Jahren entstanden sind, lege ich gesammelt auf den folgenden Blättern vor. Die Auswahl entspricht Wünschen, die von befreundeter Seite mir nahegelegt wurden, ebenso wie eigenem Antrieb. Sie macht Äußerungen, die schon in erster Gestalt Beachtung gefunden hatten, leichter zugänglich und möchte zugleich, was an entlegener Stelle gedruckt und darum wenig gelesen worden war, nochmals dem Wohlwollen der Leser empfehlen. Daß Arbeiten von verschiedenem Gewichte sich zusammenfinden, dessen bin ich mir wohl bewußt. Ausgeschlossen blieben mit Absicht alle strengwissenschaftlichen Kritiken, die kein abgerundetes Ganzes darstellen. Einiges andere wurde zurückbehalten, damit der Band nicht zu umfänglich werde. Es soll künftig in anderer Form verbunden werden; besonders gilt dies von allem, was an schweizer Dichtung anknüpft.

Die Aufsätze wurden für die Sammlung neu durchgesehen, einige gründlich umgearbeitet und auch erweitert. Zum erstenmal erscheint die Studie über Marie von Ebner. Sie entstammt gleich anderen dieser Versuche einem Vortrag, hat aber ebenfalls die Vortragsform abgelegt. Freilich wird, wer viel zu reden verpflichtet und gewohnt ist, trotz allem auch beim Schreiben sich der Rede nähern.

Dresden

Oskar Walzel

LESSINGS BEGRIFF DES TRAGISCHEN

»DIE Dramaturgie ist von einer viel tieferen Originalität als der Laokoon.« Je energischer wir in die Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts eindringen, desto mehr bestätigt sich die Behauptung Diltheys.[1] Lessings »Laokoon« baut fast durchweg auf Anschauungen auf, die von den Kunstrichtern seiner Zeit ihm geboten wurden. Sein Eigentum ist der überraschende Reichtum des Materials; es stützt aber nur Thesen, die durch andere aus weit bescheidenerer Kenntnis von Kunst und Literatur abgeleitet worden waren. Sein Eigentum ist ferner die Methode der Darlegung, der von Lessing nach langem Suchen und Erwägen gefundene Weg, seine Ansicht von den Grenzen der bildenden Kunst und der Poesie erst induktiv und dann deduktiv zu erhärten. Sein Eigentum ist damit vor allem die Form, um derentwillen man den »Laokoon« mit Recht immer wieder als Kunstwerk gefaßt hat. Endlich darf als echt lessingisch die Neigung des »Laokoon« gelten, im Gegensatz zu einer Zeit, die alle menschliche Leidenschaft ins Zahme, Artige und Anmutige hinüberspielen wollte, der Poesie das Recht lebendiger Bewegung der Leidenschaft zu wahren.

Aus derselben Neigung erwächst die Originalität der »Hamburgischen Dramaturgie«. Diesen Zusammenhang hat gleichfalls Dilthey angedeutet. Nicht aber wies er auf die Wurzel hin, aus der für Lessing die Möglichkeit und mit ihr sein Beruf erwuchs, den Begriff der tragischen Wirkung neu und in einer auch heute noch sehr beherzigenswerten Form zu ergründen.

Die »Hamburgische Dramaturgie« findet in neuerer Zeit wenig Zustimmung. Nicht nur übereifrige Reformatoren, auch Gelehrte schätzen ihren Gegenwartswert sehr gering ein. Ihre Deutung des Tragischen wird vollends zu einer zwar geistreichen, aber gesuchten und gewundenen Interpretation gestempelt, die sich mit dem Wesen aller künstlerischen Wirkung in Widerspruch setze. Vielleicht indes lassen sich doch auch bedeutsame Züge in ihr aufzeigen, die auf den unverlierbaren und unentbehrlichen Grundstock aller Tragik hinweisen.

Lessings dramaturgische Ansichten dürften sich nach längerem unsicheren Tasten mit einem Sprunge zu ihrer Höhe erhoben haben. Vor der »Miß Sara Sampson« ist von einer starken und mächtig eingreifenden Umgestaltung des französischen tragischen Glaubensbekenntnisses bei Lessing keine Rede. Sechs Jahre früher spottete Lessing noch über das »tadelnde Geschmeiß, Das kaum mit Müh und Not die drei Einheiten weiß«. Doch schon ein Jahr nach der »Miß Sara Sampson« trat 1756 die Vorrede zur Übersetzung von Thomsons Trauerspielen auf einen Standpunkt, von dem aus der Blick auf alle kommenden Errungenschaften des Dramaturgen Lessing sich eröffnete: Lessing erklärte, er wollte unendlich lieber der Urheber von Lillos »Kaufmann von London« als von Gottscheds »Sterbendem Cato« sein; und er begründete diesen Vorzug: »Bei einer einzigen Vorstellung des ersten sind auch von den Unempfindlichsten mehr Tränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern auch von den Empfindlichsten

nicht können vergossen werden. Und nur diese Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.«

Drei Jahre später, im 17. Literaturbrief, ist auch Lessings Urteil über Shakespeare endgültig bestimmt; die »Hamburgische Dramaturgie« konnte nur näher ausführen, nichts wesentlich Neues hinzutun: »Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet, und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Ödipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet etc. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte als die Zayre des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem Mohren von Venedig, dessen schwache Kopie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosmans entlehnet worden?« Bis auf den abschätzigen Vergleich der französischen Nachahmung mit dem englischen Urbild kehrt die ganze Gedankenreihe in der »Dramaturgie« wieder, ebenso wie die Behauptung, der sie zum Beweise dient: daß, nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter sei als Corneille.

»Tränen des Mitleids« also die höchste Absicht des Trauerspiels, stärkere Rührung der Beweis, daß Shakespeare über Corneille stehe und den Mustern der Alten näher komme. Man erinnert sich, mit welchem Spott

Schiller und die Romantik Theaterdichter übergossen, die mit allen Mitteln auf die Tränendrüsen zu wirken suchten und denen der »nasse Jammer« Maßstab ihrer Wirkung war. Sicher hat Lessing durch den Wortlaut seiner Äußerungen über tragische Rührung dem Rührdrama des ausgehenden 18. Jahrhunderts vorgearbeitet. Aber sollte er wirklich nichts Höheres beabsichtigt, sollte er nicht hinter seinen Worten eine echtere und künstlerischere Erfassung des Tragischen versteckt haben?

Wie gelangt Lessing überhaupt zu der Annahme, daß Rührung notwendig mit Tragik sich verbinde, daß die tragische Wirkung in Rührung gipfele? Selbstverständlich denkt er an Aristoteles und an die Bedeutung, die dessen Poetik dem Mitleid zuerkennt. Sonst könnte im 17. Literaturbrief das Argument, Shakespeare rühre stärker als die Franzosen, nicht die Annahme stützen, daß Shakespeare der Antike näher komme als Corneille. Aristoteles jedoch spricht von Mitleid und Furcht, in ihrer Erregung erkennt er die Eigenheit der tragischen Dichtung. Bedingt nach Lessings Anschauung etwa auch die Furcht Tränen der Rührung? Die Vorrede zu Thomson kennt lediglich »Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit«. Die Vermutung kann wohl jetzt schon gewagt werden, daß Lessing aus Eigenem und unabhängig von Aristoteles im Mitleid und in der vom Mitleid wachgerufenen Rührung allein die wesentliche Wirkung der Tragik gefunden zu haben glaubte, während er die Furcht für ein Nebending hielt.

Es handelt sich mithin um die Lösung der Frage,

welchen Sinn Lessing mit dem Wort Mitleid verknüpft.

Bisher sind hier nur die wenigen Äußerungen angeführt worden, die Lessing vor der »Hamburgischen Dramaturgie« in seinen Aufsätzen getan, also sofort veröffentlicht hat. Um sie zu verstehen, vor allem um zu begreifen, warum und auf Grund welcher Voraussetzungen von 1756 ab in Lessings Schriften urplötzlich feste und nie wieder verschobene Ansichten von Tragik und tragischer Wirkung sich einstellen, muß ein Blick in Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai getan werden. Vom 31. August 1756 bis zum 14. Mai 1757 erstreckte sich der Gedankenaustausch, in dem Lessing die Grundlagen seiner späteren dramaturgischen Überzeugungen eroberte; und mehr als das.

Die Briefe, die zwischen den drei Freunden damals gewechselt wurden, haben früher weit mehr Interesse erweckt als heute. Man liebt es jetzt, sie zu einem unfruchtbaren Hin und Her von Anschauungen und Einfällen herabzudrücken. Freilich scheint auf den ersten Blick der Meinungsaustausch im Sande zu verlaufen. Vor allem behält Lessing nicht das letzte Wort. Vielmehr bildet den Schluß eine von Moses Mendelssohn aufgesetzte »Kapitulation«, die fein säuberlich scheidet, was in den vorhergehenden Briefen von den Freunden gemeinsam anerkannt worden und was noch streitig geblieben war; ferner eine Anzahl Anmerkungen, die Nicolai zu Lessings Brief vom 2. April 1757 hinzusetzte, dem letzten Schreiben, in dem Lessing an dem Streite sich beteiligte. Noch am 29. März hatte

Lessing die Freunde gebeten, ihm alle seine Briefe zurückzustellen, die sich auf die Kontroverse bezogen; er empfing sie gleichzeitig mit den Briefen Mendelssohns und Nicolais vom 14. Mai, hat sie indessen niemals zu weiterer Verteidigung seiner Behauptungen verwertet und Abschließendes nur nach Jahren in der »Hamburgischen Dramaturgie« vorgebracht.

Den Anlaß des ganzen Briefwechsels bildete Nicolais »Abhandlung vom Trauerspiele«. Sie eröffnete 1757 die von Nicolai neugegründete Zeitschrift »Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste« und sollte den Bewerbern um einen Preis, den gleichzeitig Nicolai für das beste Trauerspiel ausgesetzt hatte, belehrende und warnende Fingerzeige geben. Nicht die Abhandlung selbst, sondern ein längerer Auszug, den Nicolai schon am 31. August 1756 an Lessing absandte, ist der Ausgangspunkt des Gedankenaustausches geworden, in dem Lessing kühn vorwärtsdrängt, Mendelssohn auf geistreiche Verteidigung sich beschränkt und Nicolai eine bescheidene Nebenrolle spielt. Friedrich Braitmaier[2] hat nach seiner etwas umständlichen Weise den Briefwechsel analysiert. Es genügt darum, die wesentlichen Richtlinien hier anzudeuten. Die Gedankenentwicklung, die sich da vollzieht, hat etwas Sprunghaftes und steuert nicht folgerichtig auf ein sicheres Ziel los. Ein Dialog über ein Kunstproblem, ein Dialog von vollkommener Echtheit, entbehrt die Diskussion der künstlerisch und gedanklich ordnenden Hand eines Plato. Der Augenblick leiht Einfälle, die sich bei näherem Zusehen nicht bewähren, der Augenblick

läßt jedoch auch den Wert einzelner Gedanken unterschätzen. »Sie haben recht,« schreibt Lessing einmal (18. Dezember 1756) an Mendelssohn; »ich habe in meinem Briefe an Sie ziemlich in den Tag hinein geschwatzt. Heben Sie ihn nur immer auf; aber nicht zu Ihrer, sondern zu meiner Demütigung.« Soll das nicht Ironie sein, so würdigte Lessing selber die Ergebnisse seines Schreibens vom 28. November nicht, wie sie verdienten.

Schon am 26. Dezember 1755 hatte Mendelssohn einen Akkord angeschlagen, der in unseren Briefen oft wieder ertönen sollte. Er fragte Lessing, ob Großmut Tränen auspressen könne, wenn sich kein Mitleiden in das Spiel mische. »Die Stelle ‚Soyons amis, Cinna' usw. rühret uns ungemein, weil uns die Großmut des Augustus so unerwartet überrascht. Haben Sie aber bemerkt, daß diese Worte den Zuschauern Tränen gekostet haben?« Mendelssohn will eine Stelle der »Gefangenen« des Plautus nicht zur Beantwortung seiner Frage verwertet wissen. »Die Großmut dieser Leute preßt mir Tränen aus«, ruft da einer aus; Mendelssohn aber meint, eben an dieser plautinischen Stelle bedinge Mitleiden und nicht Großmut die Tränen. Lessing erwiderte am 21. Januar 1756 mit einem recht spitzfindigen Nachweise, daß Corneilles »Soyons amis« »nicht so gar ohne allen Anlaß zum Mitleiden scheinet«; wichtiger als die Erwägung, wieweit man um Cinnas oder um Augustus' willen Mitleid empfinden könnte, ist Lessings Bekenntnis, er glaube nicht, daß Großmut Tränen auspressen könne, wenn sich kein Mitleiden in das Spiel mische. Denn schon in diesem

Bekenntnis bereitet sich eine der wesentlichsten Behauptungen des kommenden Briefwechsels und der »Hamburgischen Dramaturgie« vor.

Gleich der erste Brief an Nicolai vom 13. November 1756 spinnt den Faden weiter. In nuce enthält er einige Hauptthesen der »Hamburgischen Dramaturgie«:

Die Tragödie soll Leidenschaften erregen.

Die Leidenschaft, die das Trauerspiel erregt, ist Mitleiden und nicht Schrecken oder Bewunderung.

Bestimmung der Tragödie ist, unsere Fähigkeit Mitleid zu fühlen, zu erweitern.

»Der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen.«

»Der Held . . . muß nicht, gleich einem Gotte, seine Tugenden ruhig und ungekränkt übersehen.« Die Personen, »die mich am meisten für sich einnehmen«, sollen »während der Dauer des Stücks die unglücklichsten sein«.

»Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe; der bedauerte des Trauerspiels.«

Die Bedeutung dieser Sätze abzuschätzen, muß ein Blick auf den Hintergrund fallen, von dem sie sich abheben. Denn natürlich gilt es nicht nur, Nicolais Privatmeinungen zu befehden, sondern durchaus bestreitet Lessing die Autorität, als deren Anwalt und Schüler Nicolai aufgetreten war: Corneille.

Nicolai glaubte ebenso wie Corneille eine Lanze mit Aristoteles zu brechen, wenn er behauptete, die Tragödie solle nicht bessern. Am 31. August schrieb er ganz im Sinne Corneilles an Lessing: »Hauptsächlich

habe ich den Satz zu widerlegen gesucht, den man dem Aristoteles so oft nachgesprochen hat: es sei der Zweck des Trauerspiels, die Leidenschaften zu reinigen.«

Corneilles zweiter »Discours sur le poëme dramatique« übersetzt die bekannten Worte des 6. Kapitels der Poetik des Stagiriten: »que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions«. Katharsis ist für Corneille »purgation«, und er denkt sich den Vorgang in folgender Weise: Mitleid mit dem Unglück anderer läßt uns ähnliches für uns befürchten; solche Furcht leitet weiter zu dem Wunsche, gleiches Unglück zu meiden; dieser Wunsch wiederum legt uns nahe, die Leidenschaft, die vor unseren Augen Menschen ins Unheil stürzt, in uns zu reinigen, zu dämpfen, zu berichtigen, ja zu entwurzeln (purger, modérer, rectifier, déraciner). Um nämlich die Folgen zu meiden, müsse die Ursache beseitigt sein.

Überzeugt, daß die »purgation des passions« nur auf dem von ihm angegebenen Wege sich vollziehen könne, wagte Corneille dennoch die Bemerkung, er bezweifle, daß die Tragödie jemals zu solchem Ende führe. Er benutzte seinen eigenen »Cid« zum Beweise: das Mitleid, das von dem Stücke erregt werde, müßte die Furcht wachrufen, daß wir in ähnliches Unglück verfallen könnten, und folglich den Überschuß von Liebe in uns beseitigen, der das traurige Los Roderichs und Chimenens bedingt. Damit wäre – nach Corneille – den Wünschen des Aristoteles Genüge geleistet. Allein Corneille glaubte nicht, daß es tatsächlich zu solchen Wirkungen komme. »Mais je ne sais«, fügte er hinzu,

»si elle [la pitié] nous la donne [la crainte] ni si elle le purge [le trop d'amour]; j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité. Je m'en rapporte à ceux qui en ont vu les représentations; ils peuvent en demander compte au secret de leur cœur.«

Kein echter Dichter, vor allem kein Kenner von Bühne und Theaterpublikum wird anders über das Problem urteilen, vorausgesetzt, daß es so gestellt wird, wie Corneille es tut. Eine Reinigung der auf der Bühne dargestellten Leidenschaften vollzieht sich nicht in der Seele des Zuschauers. Fast wörtlich stimmt mit Corneilles Urteil überein, was Goethe in dem Aufsatze »Nachlese zu Aristoteles' Poetik«[3] vorbringt: »Der Zuschauer ... wird«, sagt er, »um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr, wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen.« Hat mithin Aristoteles unrecht? Solange seine Wendung, in der Tragödie vollziehe sich eine Katharsis der Pathemata, als eine Reinigung der dargestellten Leidenschaften gefaßt wird, treffen ihn die Einwände Corneilles und Goethes.

Doch schon die Deutung, Aristoteles lasse durch die Tragödie Mitleid und Furcht wachrufen und ebendiese Affekte auch der Reinigung teilhaft werden, entzieht mindestens den Angriffen Corneilles den Boden. Vor Nicolais »Abhandlung« ist diese Deutung, die auch in der »Hamburgischen Dramaturgie« (Stück 77)

sich durchsetzte, mehrfach vertreten worden. Nicolai aber bleibt nicht nur bei Corneilles Übersetzung und bei seinen Einwänden stehen. Er kommt noch weiter von dem echten Aristoteles ab, indem er mit dem deutschen Übersetzer Michael Conrad Curtius (1753) nicht von Mitleid und Furcht, sondern von Schrecken und Mitleid spricht. Der französische Übersetzer Dacier (1692) hatte ebenso wie Corneille »crainte« und »terreur« nebeneinander unterschiedslos gebraucht. Curtius, der nur von Schrecken spricht, trieb Nicolai in dieselbe Einseitigkeit, der er selbst verfallen war.

Corneille war noch in weiteren Punkten über den von ihm mißverstandenen Aristoteles hinausgegangen. Am wenigsten war ihm möglich gewesen, seine eigene Praxis mit der Vorschrift des 15. Kapitels der »Poetik« in Einklang zu bringen, daß die »ethe« der Bühnenpersonen »chresta« sein, daß gute Menschen auf der Bühne erscheinen sollten. Corneille glaubte sich berechtigt, »chresta ethe« zu übertragen mit den Worten »caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle«. Zweierlei ergab sich aus dieser Willkür: erstlich das Recht, Scheusale und Bösewichter ebenso auf die Bühne zu bringen wie Stoiker und Märtyrernaturen, zweitens die Möglichkeit, den aristotelischen Affekten Mitleid und Furcht noch einen dritten anzureihen und ihn zum Ergebnis tragischer Wirkung zu erheben: die Bewunderung, »l'admiration«. Nicolai übernimmt getreulich diese Neuerung.

Nicolai hat jedoch nicht alle Gedanken Corneilles sich zu eigen gemacht. Corneille, der für die »purgation des passions« nur skeptische Zweifel übrig hatte,

übernahm um so freudiger eine echt aristotelische Wendung, wenn er erklärte: »La poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs.« Nicolai war anderer Ansicht: nicht das Vergnügen der Zuschauer allein bezwecke die Tragödie, sondern die Erregung der Leidenschaften. Er gründete diese Erweiterung der Ansicht Corneilles auf ein geistvolles Wort des Abbé Dubos[4], das der Theorie des Tragischen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ein sicherer Leitstern geworden ist: »Es ist jedermann bekannt, daß unser Geist die Untätigkeit hasset und die Beschäftigung liebet; ein gehöriger Gebrauch unserer Kräfte ist jederzeit mit einer angenehmen Empfindung verknüpfet.« So lautet Dubos' Beobachtung in Nicolais Umschreibung. Lessing nahm diese Behauptung Nicolais zunächst vollinhaltlich an; das beweist die erste der oben angegebenen sechs Hauptthesen des Briefes vom 13. November 1756. Kein Grundsatz, betonte er, könne, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht habe, bessere Trauerspiele hervorbringen.

Allein Lessing sah sich durch Nicolais Polemik gegen Aristoteles in eine Zwangslage versetzt. Nicolai legte ebenso wie Corneille nahe, Aristoteles zum Anwalt sittlicher Wirkungen des Trauerspiels zu machen, und ebendeshalb bekämpften ihn beide; augenscheinlich aber scheute sich Lessing schon 1756, von Aristoteles in Sachen der Theorie des Tragischen abzugehen. Um eine sittliche Wirkung im vermeintlichen Sinne des Aristoteles zu retten, schränkte Lessing, vorläufig durch reichlich gezwungene Interpretation, die tragischen Leidenschaften

auf das Mitleiden ein. Der Tragödie ersteht dann die Aufgabe, »unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, zu erweitern«. »Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen muß.« Lessing argumentiert weiter: »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses oder — es tut jenes, um dieses tun zu können.«

Lessings Worte rufen in uns das Lebensgefühl jener Tage wach. Englisch-schottische Philosophie suchte nach einem Bollwerk gegen die Ansprüche des Egoismus und begrüßte freudig jeden Zug der Menschenseele, der auf altruistische Neigungen deutete. Kollektivistische soziale Theorien lagen damals in der Luft, erste Versuche, die Gesellschaft auf einen Boden zu stellen, auf dem die Interessen des einzelnen zu einem einheitlichen Interessengefühl der Gesamtheit harmonisch sich verbänden. Englisch-schottische Philosophen sprachen von der Liebe, die die Gesellschaft verbinde, so wie die Schwerkraft das Universum vor dem Zerfall bewahre. Für Lessing wurde die Tragödie zum Mittel, solche »gesellschaftliche Tugenden« zu fördern.

Doch noch scheint das alles fern von ergründender Betrachtung der Kunst zu wachsen. Um jeden Preis soll die sittliche Wirkung der Tragödie gerettet wer-

den, um jeden Preis der mißverstandene Aristoteles zu seinem Rechte kommen. Noch fehlt es an einem Versuche, aus dem künstlerischen Wesen der Tragödie, aus ihrer eigentümlichen Form die Notwendigkeit abzuleiten, daß gerade die Tragödie Mitleid wachrufen müsse. Nur in der Schlußwendung, die der erste Brief Lessings dem Thema gibt, kündigt sich etwas an, das wie eine künstlerische Norm klingt, abgeleitet aus der Betrachtung der Tragödie und ihrer Wirkung: »Können Sie«, fragt Lessing, »sich einer einzigen Stelle erinnern, wo der Held des Homers, des Virgils, des Tasso, des Klopstocks, Mitleiden erweckt? oder eines einzigen alten Trauerspiels, wo der Held mehr bewundert als bedauert wird?« Und weil Lessing auf diese Fragen nur ein Nein übrig hat, so behauptet er: »Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe; der bedauerte des Trauerspiels.«

Klingt dieser Versuch, die Grenze zweier Dichtungsarten zu finden, nicht echt lessingisch? Dennoch hatte schon 1753 der deutsche Übersetzer von Le Bossus »Traité du poëme épique« gleiches behauptet.[5] Aber gleichgültig ist hier, ob Lessing ganz Neues zu sagen hat oder nicht. Vielmehr darf freudig festgestellt werden, daß endlich für ihn die Frage nach der sittlichen Wirkung der Tragödie in den Hintergrund tritt. Der Künstler regt sich in Lessing und will wissen, welche Gefühle das Epos, welche die Tragödie wachruft. Er läßt die Dichtung auf sich wirken und beobachtet die Stimmung, die von ihr in seinem Innern erweckt wird.

Gegen Lessing beginnt nun als Fürsprech Nicolais

und Corneilles Mendelssohn Sturm zu laufen. Mendelssohn war besser vorbereitet als Nicolai, psychologische Begriffe zu analysieren, und darum geschickter, mit Lessing sich im dialektischen Kampfe zu messen. Dafür fehlte ihm genauere Kenntnis der tragischen Literatur: Corneille, Racine, Voltaire waren ihm beiläufig bekannt, Shakespeare fast gar nicht, nur wenig die Tragik der Griechen. Die Theorie der Tragödie lag ihm fern. Einmal gesteht er ein: »Ich verstehe, wie Sie wissen, kein Griechisch. Ich muß also glauben, was Curtius sagt.« Natürlich lieh die mangelhafte Vorbildung Mendelssohns dem Wortkampf einen schwankenden Charakter.

Manches geht im Laufe der Erörterung verloren, um nur spät oder gar nicht wieder aufgenommen zu werden. Ja, neben die sechs Thesen von Lessings Brief an Nicolai tritt zuletzt nicht viel Neues. Mendelssohns bestes Verdienst ist, daß er Lessing zu genauerer Begründung seiner Behauptungen zwingt. Nicht der Briefwechsel als Ganzes fördert uns, sondern die Bemerkungen, die nebenbei abfallen, geben dem Gefecht seinen Wert. Darum sei im folgenden lediglich zusammengefaßt, was Lessing tatsächlich fordert.

Gegen Mendelssohn und seine Verteidigung der Bewunderung gewendet, beleuchtet Lessing die untragische Wirkung des Stoizismus. Am 28. November stellt er in Cato, in Essex, in allen Beispielen einer unerschütterten Festigkeit, einer unerbittlichen Standhaftigkeit, eines nicht zu erschreckenden Muts, einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes, kurz in allen unempfindlichen Helden »schöne Unge-

heuer« fest; ihre Unempfindlichkeit schwäche unser Mitleid. Die Alten – »was können wir nach der Natur für bessere Lehrer wählen?« fragt Lessing ganz im Sinne Winckelmanns – hätten dagegen, um das Mitleid gewisser zu wecken, einen Ödipus und eine Alceste von allem Heroismus entkleidet.

Mendelssohn glaubt ebenfalls Winckelmann zur Abwehr benutzen zu können: »Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird.« Mendelssohn bezieht sich hier auf die bekannte Vergleichung, die Winckelmann zwischen Vergils Laokoon und der Laokoongruppe angestellt, und erklärt mit Winckelmann: der griechische Bildhauer übertreffe den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen sei. So führte streng winckelmannisch Mendelssohn Anfang Dezember aus, was er schon am 23. November angedeutet hatte, da er den alten Bildhauern nachrühmte, sie hätten

die Leidenschaften fast durchgehends von einem gewissen stoischen Heroismus begleiten lassen. Lessing hatte gegen Mendelssohns Argument nichts Schlagendes beizubringen, nur einen Hinweis auf das 15. Kapitel der »Poetik« des Aristoteles, nach dem auch dem alten Dichter »die Regel von der Verschönerung der Leidenschaften nicht unbekannt gewesen sei«. Wohl aber liegt hier ein Anstoß vor, der im »Laokoon« zu voller Wirkung gekommen ist.

Im »Laokoon« gab Lessing auf Mendelssohns Einwand die Antwort, die ihm 1756 nicht eingefallen ist. Eben weil zwischen Bildhauerei und Tragödie ein fundamentaler Gegensatz waltet, durfte der Grieche dort die Leidenschaften dämpfen, hier sie ausströmen lassen. Der Heroismus, den Mendelssohn mit Winckelmann in der Laokoongruppe fand, beruht auf einer Dämpfung des Affekts, den die bildende Kunst fordert. Die Dichtung ist nicht wie die bildende Kunst der Gefahr ausgesetzt, die Züge des Leidenden zu einer Fratze zu versteinern, sie schafft nur Transitorisches; darum bedarf sie gleicher Herabstimmung der Affekte nicht. Sophokles' »Philoktet« dient im »Laokoon« zum Beweis, wie weit ein tragischer Dichter in unbeschränkter Wiedergabe bemitleidenswürdiger Schwäche gehen darf.

Lessing war zu dieser Antwort 1756 noch nicht reif, weil er trotz allem noch immer an der sittlichen Wirkung der Tragödie festhielt und den glücklich schon erfaßten Gegensatz der Kunstformen darüber wieder aus dem Auge verlor. Dennoch ahnte er schon damals die Bedeutung der spezifischen Energie der

Dichtungsarten. Denn am 18. Dezember 1756 zitierte er aus dem 14. Kapitel der »Poetik« des Aristoteles, das Trauerspiel dürfe nicht jede Art des Vergnügens ohne Unterschied gewähren, sondern nur das Vergnügen, das ihm eigentümlich zukomme, die »oikeia hedone«. Mendelssohn ist auch diesem Argument gegenüber eifrig bemüht, Lessings bessere Erkenntnis zu beirren. Im Januar 1757 nennt sein und Nicolais Brief den Einwand Lessings ein »Vorurteil, das ich Sie selbst so oft habe bestreiten hören«. Er bekennt sich als unbedingter Gegner der »Grenzen«: »In Ansehung der Werke der Natur hat man in dem letzten Jahrhundert ausgemacht, daß sie von ihrer Meisterin in keine besondern und getrennten Klassen eingeteilt sind. Warum wollen wir die Kunst nicht auch hierin eine Nachahmerin der Natur werden lassen?«

Abermals hat Lessing eine schlagende Antwort nicht sofort gefunden; abermals ist er später zu ihr gelangt. Wie der Hinweis auf Winckelmanns Schrift und auf dessen Vergleichung der Laokoongruppe und der »Äneis« im »Laokoon«, so hat Mendelssohns Wort über das »Vorurteil« der Grenzen in der »Dramaturgie« seine Erledigung gefunden.

Wir rühren endlich an das entscheidende Ergebnis des Briefwechsels. Sein Grundfehler und mit diesem eine Ursache seiner scheinbaren Resultatlosigkeit ist die von Nicolai veranlaßte Bemühung Lessings, die sittliche Wirkung der Tragödie zu retten. Lessing legte alles Gewicht auf das Mitleid, weil es ihm moralische Effekte zu verbürgen schien. Ein reifer gewordener Lessing durfte das Problem nur noch vom Ge-

sichtspunkte der eigentümlichen Wirkung der einzelnen Kunstgattung nehmen. Er mußte zeigen, daß die Form der Tragödie Mitleid wachzurufen verlange, daß in der Form der Tragödie ein Prinzip eingeschlossen sei, das Mitleid zu erregen fordere. In den Jahren 1756 und 1757 ist Lessings eigenste Praxis, die Grenzen der Künste aus der »Natur« der einzelnen Kunst abzuleiten, noch unentwickelt; zu den ersten Regungen dieser Praxis gehört – neben dem Satze vom bedauerten Helden der Tragödie und dem bewunderten Helden des Epos – der Verweis auf das 14. Kapitel der »Poetik« des Aristoteles und auf die Betonung der »oikeia hedone«. Sobald Lessing zur vollen Beherrschung seiner Scheidekunst gelangt war, mußte er sich gedrungen fühlen, die tragische Form und die Mitleiderregung in einen strengen kausalen Zusammenhang zu bringen.

1759 zuerst, in den »Abhandlungen über die Fabel«, übte Lessing meisterlich seine Scheidekunst. Im »Laokoon« verfeinerte sie sich noch. Unser Problem fand seine Lösung im 77. Stück der »Dramaturgie«, allerdings unter so seltsamen Umständen, daß, wer das Wesentliche und Unwesentliche nicht auseinanderhält, in einem der intimsten Kunstbekenntnisse Lessings lediglich eine Schrulle erblicken kann.

Der Text der aristotelischen »Poetik«, der Lessing vorlag, enthält ein »sondern«, das sich inzwischen als irrtümlich ergeben hat. »Die Tragödie« – so durfte und mußte Lessing seine Vorlage übertragen – »ist die Nachahmung einer Handlung, ... die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des

Mitleids und der Furcht« die Katharsis der Pathemata bewirke. Dieses »sondern«, das aus neueren Texten der »Poetik« längst verschwunden ist, wurde für Lessing zum Anlaß, die Verknüpfung der tragischen Form und der Mitleidwirkung zu einer Notwendigkeit zu stempeln.

»Scheint«, so fragte er, »hier . . . Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheint hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen?« Und er antwortete: »Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfodere; daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können als ein anwesendes; daß es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist.«

Eine ganz neue Anschauung scheint in dieser Schlußfolge sich zu offenbaren. Bühnendarstellung und Erzählung treten in Gegensatz; der Bühnendarstellung wird zugebilligt, daß sie Mitleid wachrufen müsse, der Erzählung glückt dies wenig oder gar nicht, sie benötigt es auch nicht. Nicht geht Lessing diesmal auf

seine alte These aus, daß aus Gründen stärkerer sittlicher Wirkung die Tragödie Mitleid wachrufen müsse. Auch aus den Gefühlserlebnissen, die ihm beim Lesen des Epos oder beim Anhören der Tragödie geworden waren, leitet er jetzt nicht den Gegensatz des bewunderten epischen und des bemitleideten tragischen Helden ab. Vielmehr schließt er aus der Form der Tragödie, aus der mimischen Bühnendarstellung, auf die Möglichkeit und Notwendigkeit starker Mitleidwirkung.

Ich glaube Lessing keine ihm fremde Absicht unterzuschieben, wenn ich schon jetzt auf das Wort »Mitleid« verzichte und seine Anschauung umschreibe: die mimische Darstellung erleichtert dem Zuschauer, sich in die Gestalten der Tragödie hineinzuversetzen, sich in sie hineinzudenken und hineinzufühlen. Sie stehen lebendig auf der Bühne, sie handeln vor unserem Auge, sie sprechen zu unserem Ohr. Darum gelangt der Zuschauer rasch zum Miterleben der Bühnenvorgänge. Keine andere Dichtungsart hat gleich wirksame Mittel, die Einfühlung zu erwirken, jede andere ist stärker auf die Phantasie ihres Publikums angewiesen. Darum muß an dieser Stelle das Wesen der Tragödie liegen, muß es ihre Aufgabe sein, alles auf das Miterleben abzustellen und mit allen ihren Werkzeugen dahin zu wirken, daß der Zuschauer sich in die Bühnengestalten hineinlebe. Die Tragödie verzichtet auf ihr bestes Besitztum, wenn sie nicht von Anfang an auf die Möglichkeit des Miterlebens ausgeht. Da keine andere Dichtungsart uns gleich machtvoll zwingt, mit den Menschen, die sie schafft, zu fühlen und zu leiden,

so soll die Tragödie auch dem Mitfühlen und Mitleiden des Zuschauers in jeder Hinsicht entgegenkommen.

Wenige Stunden nur sind dem Dramatiker gegönnt, sein Werk dem Publikum nahezubringen. Während der Erzähler unter viel dehnbareren Bedingungen zur Wirkung sich durchringen kann, heißt es für den Tragiker, das Herz seiner Hörer im Sturm gewinnen. Ein Bühnenstück, das nach einer halben Stunde uns noch wie etwas Fremdes gegenübersteht, hat seinen Erfolg verfehlt. Zu einer Erzählung können wir immer wieder zurückkehren; freilich auch zu einem Buchdrama; aber wer aus der Natur einer Dichtungsgattung ihr Wesen erschließen will, der muß sich an die reinste Form, nicht an ein Mischprodukt halten. Die Tragödie hat von der Bühne zu wirken, und ihre Normen müssen vom Standpunkt der Bühnenwirkung gesucht werden.

Hier scheint mir der tiefste Sinn von Lessings Mitleidstheorie zu sein. Ich spüre ihn am stärksten, er ist mit Händen zu greifen eben in der Deutung des »sondern«, das Lessing irrtümlich für aristotelisches Gut hielt. Aber seine Auffassung der tragischen Wirkung, seine Überzeugung, Mitleid sei aus Gründen tragischer Form das notwendigste Ingrediens tragischer Kunst, ist darum nicht unaristotelisch. Denn er selbst verweist im 77. Stücke der »Hamburgischen Dramaturgie« auf eine Stelle der »Rhetorik« des Aristoteles, die nahelegt, daß der Stagirit eine ähnliche Auffassung gehabt hat: »Weil nur die in der Nähe erscheinenden Leiden Mitleid erregen, solche aber, die man etwa nach tausend Jahren erwartet, oder deren man sich tausend Jahre

nachher erinnert, entweder gar kein oder nur wenig Mitleid finden, so ist es nötig, daß die Darstellenden durch ihre Gebärden, ihre Stimme, ihre Kleidung und überhaupt durch ihr Spiel das Mitleid unmittelbar erregen.« Auch Aristoteles läßt hier ahnen, daß er die Tragödie für die dichterische Form hält, durch die der genießende Mensch am innigsten und stärksten mit den Gestalten der Poesie eins wird; und deshalb verlangt er auch, daß solchem Ziele mit allen Mitteln zugestrebt werde.

Mitleidskunst im höchsten Sinne ist die Tragik nach Aristoteles und nach Lessing. Wir haben nur nötig, den moralischen Beigeschmack des Wortes Mitleid zu tilgen, um Aristoteles und Lessing ganz zu verstehen. Beide denken nicht daran, daß uns die tragischen Helden erbarmen und dauern sollen. Drum wage ich hier das Wort Mitleid durch eindeutigere Wendungen wiederzugeben: sich in andere Menschen hineinversetzen, sich in ihr Wesen und ihr Schicksal hineinfühlen.

In der »Dramaturgie« gelangt Lessings eigentliche Meinung zu voller Deutlichkeit; im Briefwechsel bleibt sie verhüllt, weil Lessing noch von der ethischen Wirkung der Tragödie ausgeht, weil er die Identifizierung von Zuschauer und Bühnenhelden noch meistens im Sinne einer sittlichen Besserung nimmt. Nur die Polemik gegen die Theorie der tragischen Bewunderung und die starke Betonung des Mitleids weist darauf hin, daß ihm von Anfang an das später erreichte Ziel vorschwebt.

Wohl könnte eine Stelle in Lessings Brief an Nicolai

vom 13. November 1756 gegen meine Interpretation und meine Annahme ausgenutzt werden, daß schon im Briefwechsel Lessing Mitleiden in prägnantem Sinne fasse, als Fähigkeit, sich in die Bühnenfiguren zu versetzen. Er schreibt: »Das meiste wird darauf ankommen: was das Trauerspiel für Leidenschaften erregt. In seinen Personen kann es alle mögliche Leidenschaften wirken lassen, die sich zu der Würde des Stoffes schicken. Aber werden auch zugleich alle diese Leidenschaften in dem Zuschauer rege? Wird er freudig? wird er verliebt? wird er zornig? wird er rachsüchtig? Ich frage nicht, ob ihn der Poet so weit bringt, daß er diese Leidenschaften in der spielenden Person billiget, sondern ob er ihn so weit bringt, daß er diese Leidenschaften selbst fühlt, und nicht bloß fühlt, ein andrer fühle sie.« Auf den ersten Blick dünkt es, Lessing bestreite ausdrücklich, daß der Zuschauer sich in die Stimmungen der Bühnengestalten hineinfühle. Doch nur auf den ersten Blick: der Zuschauer fühlt nicht dasselbe — so meint es Lessing; er fühlt es nur mit. Das Bewußtsein bleibt bestehen, daß ein anderer leide. Der Zuschauer leidet nicht selber, er fühlt nur mit dem Helden. Und das nannte Lessing Mitleiden.

Selbstverständlich geht ein solches Mitleiden weit über die Grenzen des üblichen Mitleidsbegriffes hinaus. Lessing betont das ausdrücklich am Schluß des 74. Stücks der »Dramaturgie«. Hier heißt es: »Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weint, empfinden wir ein mitleidiges Trauern; denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust ... Wenn aber Ödip sich entsetzt, indem das

große Geheimnis sich plötzlich entwickelt; wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht; wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden hört: was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken.« Die Beobachtungen werden ausdrücklich durch die Annahme gestützt, daß wir durchaus bereit sind, uns an die Stelle der Leidenden zu versetzen, alle Arten von Leiden mit ihnen zu teilen, »welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt«.

Diese Erwägungen des 74. Stücks der »Hamburgischen Dramaturgie«, die bis ins letzte Lessings Vorstellung von der Entstehung des tragischen Gefühls enthüllen, stammen allerdings nicht von ihm, sondern von Mendelssohn. Lessing machte sie sich ganz zu eigen; er hat in ihnen aber auch nur sein eigenstes Besitztum wieder an sich genommen. In der »Kapitulation« Mendelssohns erscheinen ähnliche Erwägungen zum ersten Male (§ 4a); wohl rechnet Mendelssohn sie noch zu den »streitigen« Punkten der Diskussion, nimmt sie auch als sein geistiges Eigentum in Anspruch, sie tragen jedoch deutlich den Stempel Lessings. Denn Mendelssohn gibt in ihnen etwas von seiner Ansicht preis, daß die Tragödie Bewunderung erregen solle, und schließt sich der Grundanschauung Lessings an, die in dessen Briefen zwar unklar und unausgesprochen, aber erkennbar erscheint. Von hier aus ist Mendelssohn weitergegangen und hat die Darlegungen, die das 74. Stück der »Dramaturgie« zitiert,

in seiner Studie »Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen« (1761) vorgetragen. Nun konnte Lessing sich völlig auf Mendelssohns Standpunkt stellen.

Lessing legt auf das tragische Mitleid ein so starkes Gewicht, daß für die Furcht kein Raum übrigzubleiben scheint, im Briefwechsel wie in der »Dramaturgie«.

Das aristotelische Wort »phobos« mit Furcht und nicht mit Schrecken zu übersetzen, schlug Lessing schon zur Zeit des Briefwechsels vor. Ganz am Ende der brieflichen Auseinandersetzung, am 2. April 1757, wies er Nicolai die Notwendigkeit solcher Übertragung nach. Die »Dramaturgie« verwertete trotzdem lange das Wort »Schrecken«, um nur spät – eben im 74. Stück – »Furcht« dafür einzuführen. Ob Lessing wohl seine zehn Jahre zurückliegende Entdeckung vergessen und nur nachträglich sich wieder ihrer erinnert hat? Wer wagte das zu entscheiden!

Schon im Briefe an Nicolai verwertete Lessing die »Rhetorik« des Aristoteles zur Interpretation des Begriffes Furcht: alles dasjenige erwecke in uns Furcht, was, wenn wir es an anderen sehen, Mitleid erwecke, und alles dasjenige erwecke Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse. Damals sprach Lessing noch von dem »falschen Begriff von dem Mitleiden«, den Aristoteles sich gemacht habe.

Das 75. Stück der »Dramaturgie« weist gleichfalls auf die »Rhetorik« hin, nimmt aber die aristotelische Interpretation der Furcht vollinhaltlich an, ebenso wie die des Mitleidens. Nichts, heißt es jetzt aristotelisch,

erregt unser Mitleid, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann. Die Furcht wird zu einer notwendigen Vorbedingung des Mitleids oder, besser gesagt, der Möglichkeit, sich in die Seele der Bühnengestalten zu versetzen. Nur wenn der Tragiker Menschen auf das Theater stellt, die vollkommen so denken und handeln, wie wir in ihren Umständen dächten und handelten, wenn er Menschen von gleichem Schrot und Korn zeichnet, können wir uns in sie hineinfühlen. Wir müssen annehmen können, daß unter gleichen Umständen gleiches für uns zu befürchten wäre. Ohne diese Furcht ist an ein Mitleid im Sinne Lessings nicht zu denken.

In dieser Form begründet die »Dramaturgie« die alte Behauptung des »Briefwechsels«, daß der Held der Tragödie nicht Bewunderung wachrufen solle. Jetzt heißt es nicht wie damals: wo wir bewundern, ahmen wir nicht nach. Jetzt ist der moralische Standpunkt verlassen; die Bewunderung offenbart sich als Hindernis der eigentlichen Voraussetzung tragischer Wirkung, der Möglichkeit, mit dem Helden zu fühlen, mit ihm zu fürchten und zu hoffen, zu lieben und zu hassen.

Die Theorie von der tragischen Bewunderung ist von Corneille auf seine Stoiker zugeschnitten worden. Nicolai und Mendelssohn leisteten ihm in Abhandlung und Briefwechsel treue Heeresfolge. Im Januar 1757 hatte Mendelssohn noch an Lessing geschrieben: »Gestehen Sie mir . . ., daß sich die Kunst alsdann in ihrem vollen Glanze zeigt, wenn sie sich wagt, . . . eine große Seele in ihrem hellsten Lichte vorzustellen, wenn sie einen Helden abbildet, der sich unter der Last der

Drangsale mutig aufrichtet, sein Haupt bis in die Wolken erhebt und die Donner unerschrocken um seine Füße brüllen hört.« Lessings tragischer Held trägt andere Züge. Wohl aber erinnern Schillers Worte von dem großen, gigantischen Schicksal, das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, unverkennbar an Mendelssohns These. Wirklich mußte eine Tragik, die der Mitleiddramatik Lessings durch deren übertreibende Nachfolge, durch das Rührdrama der Schröder und Iffland, sich entfremdet fühlte, der Bewunderung wieder näher kommen. Schiller suchte mindestens zwischen Mitleid und Bewunderung zu vermitteln. Im Gegensatz zu Corneille verlangte er mit Lessing einen leidenden Helden; um jedoch nicht bloß Rührung zu erzielen, ließ er den Leidenden durch seinen Widerstand gegen das Schicksal, durch seine sittliche Selbstbehauptung nicht allein unseres Mitleids, sondern zugleich einer gewissen Bewunderung teilhaft werden. Schillers Lebensgefühl zeigt eine starke Verwandtschaft mit dem der Franzosen; trotz scharfer Urteile, die er über Corneille gefällt hat, steht er ihm im Innersten nicht verständnislos gegenüber. Beide lieben die heroische Pose, beide zeigen gern, wie eine große Seele im Untergang sich bewährt, beide wollen nicht bloß den erliegenden Menschen mitleidwürdig machen, beiden ist es wichtig, ihn in Schönheit sterben zu lassen.

Nicht nur möglich, geradezu wahrscheinlich ist, daß Schiller von den Briefen Mendelssohns eine Anregung erfahren hat. Als er von historischer Arbeit sich wieder der Erwägung tragischer Probleme zuwandte, war

eben der Briefwechsel vom Jahre 1756 und 1757, soweit er von Lessing und Mendelssohn bestritten worden war, in dem Buche »Gelehrter Briefwechsel zwischen Johann Jakob Reiske, Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing« (1789) veröffentlicht worden. 1790 las Schiller sein Kolleg über die Tragödie, 1791 und 1792 erschienen die beiden Aufsätze »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« und »Über tragische Kunst«. Damals war der Briefwechsel Lessings und Mendelssohns überhaupt die letzte bedeutsame Neuigkeit auf dramaturgischem Gebiete; und Schiller sollte ihn ungenutzt gelassen haben? Wirklich sind Anklänge an Lessings und an Mendelssohns Thesen in den beiden Aufsätzen nachzuweisen.

Merkwürdigerweise findet der Streit Lessings und Mendelssohns über das Problem der tragischen Bewunderung ein ganz gleichgerichtetes Vorspiel in dem »Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes«, den etwa zwanzig Jahre früher Bodmer mit Pietro de' Conti de Calepio ausgetauscht und den Bodmer 1736 veröffentlicht hatte. Der Italiener tritt ebenso wie in seinem »Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia« (1732) gegen Corneille und gegen die Bewunderung auf; auch er nimmt für Aristoteles Partei. Bodmer stellt sich auf die entgegengesetzte Seite. Steht Calepio in dieser Frage auf derselben Stelle wie Lessing, ist Bodmer einig mit Mendelssohn, so wiederholt sich die gleiche Verteilung der Parteien in der Erwägung des Illusionsproblems: Bodmer sucht die Ursache der tragischen Lust in der

Täuschung und in dem Bewußtsein, getäuscht worden zu sein. Horaz hatte in diesem Sinne die »falsi terrores« und das »inaniter angere« zu einem Kernpunkt der tragischen Wirkung erhoben. Calepio verficht wie Lessing die aristotelische Erregung der Leidenschaft und berührt sich gleich diesem mit Dubos. Mendelssohn kehrt zu Bodmers Anschauungen zurück.

Ob ein äußerer Zusammenhang zwischen den beiden, zwanzig Jahre auseinanderliegenden Kontroversen besteht, muß offene Frage bleiben. Die inneren Zusammenhänge sind überraschend groß.[6] Sonderbar scheint allerdings, daß Lessing und Mendelssohn den »Briefwechsel« Bodmers und des Italieners in der Hand gehabt haben sollen und trotzdem nicht zu einem festeren und geraderen Gedankengange gelangt sind.

Mendelssohn sucht – wie Bodmer – alle tragische Lust aus der Beobachtung abzuleiten, daß im Drama Urbild und Abbild einander völlig gleichen und daß Urbild und Abbild doch nicht eins und dasselbe sind. Julius Cäsar ist auf der Bühne Cäsar und ist es doch auch wieder nicht; ist vielmehr nur ein Schauspieler. Auf diesem Widerstreit ruht für Mendelssohn (ebenso wie für Bodmer) die tragische Lust. Mendelssohn bleibt also völlig innerhalb einer rein verstandesmäßigen Wirkung stehen, die der Tragödie mit anderen mimetischen Kunstgattungen gemein ist. Illusionstheorie stellt sich da gegen Einfühlungstheorie. Lessing wendete indes am 18. Dezember 1756 ein, die ganze Lehre von der Illusion gehe den dramatischen Dichter nichts an. Doch mußte er sich bewußt werden, daß er mit allen seinen Aufstellungen und mit seiner

Erwägung der tragischen Leidenschaften und des Mitleids die Frage der tragischen Lust noch nicht beantwortet habe. Um auch diesem Gebot in seinem Sinne nachzukommen, schrieb er am 2. Februar 1757 an Mendelssohn: »Darin sind wir doch wohl einig, . . . daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größern Grads unsrer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen: daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind.«

Lessing, der nicht in der Vergleichung von Urbild und Abbild den Reiz der Tragik suchte, sondern das Wesen tragischer Wirkung in das Mitfühlen des dargestellten Leids setzte, mußte mit seinen Mitteln die Frage beantworten, warum ein an sich schmerzliches Gefühl, das teilnahmvolle Miterleben fremden Unglücks, zur Erregung einer Lust führen könne. Er arbeitete mit Begriffen, die Dubos' Ansicht von unserem Drang nach Erregung und von unserer Abneigung gegen Untätigkeit philosophischer formulieren. Ganz wie Lessing lehrte später J. G. Sulzers »Allgemeine Theorie der schönen Künste« (1771 bis 1774) unter dem Stichwort »Leidenschaften«: »Der erste Grund-

trieb unsers ganzen Wesens ist die Begierde, Kräfte zu besitzen und sie zu brauchen. Dieser Trieb findet bei jeder leidenschaftlichen Bewegung seine Nahrung . . . Deswegen haben alle Leidenschaften, insofern die Seele sich tätig dabei erzeiget, wie unangenehm sie sonst sein mögen, etwas das uns gefällt.« So erklärte die Psychologie der Aufklärung das Wesen des Affekts. Die »Leidenschaft« läßt uns eines höheren Grades unserer Realität, das heißt unserer Vollkommenheit, bewußt werden: wir lernen unsere Kräfte kennen.

Augenscheinlich hätte von dieser Errungenschaft aus das Resultat der »Dramaturgie« noch eine wesentliche Verstärkung erfahren können. Die »Dramaturgie« begnügt sich, das »Mitleiden«, die Möglichkeit, das Leid des Bühnenhelden mitzuerleben, zur Voraussetzung und Bedingung tragischer Wirkung zu machen. Daß in dieser Möglichkeit zugleich der Anlaß zu tragischer Lust liege, sagt nur der Brief vom 2. Februar 1757. Indem wir uns in fremdes Leid hineinversetzen, indem wir mit anderen leiden, fühlen wir uns seelisch reicher, wir lernen in uns Kräfte kennen, von denen das tägliche Leben nichts weiß.

So gesehen, berührt Lessings tragische Theorie sich aufs innigste mit der Kritik der aristotelischen Katharsis, die Alfred von Berger im Anschlusse an Theodor Gomperz' Übersetzung der »Poetik« des Aristoteles (1897) vorgetragen hat: »Das Mitleid ist die Gemütsbewegung, durch welche die Seele mit den mannigfaltigsten Leidenschaften, die Schmerzen bringen, in Fühlung tritt. Mit dem Ehrgeiz, mit der Mutter-

sorge, mit dem verletzten Rechts- und Ehrgefühl.« Dabei ist für Berger »die kathartische Wirkung nur eine Nebenerscheinung der Gesamtwirkung«. »Steigerung und Erweiterung des Bewußtseins ist an sich Seligkeit«, sagt er ganz lessingisch. Er geht indes weiter und erhebt sogar einen Vorwurf gegen Aristoteles: »Der Gedanke, daß in einer leidenschaftlichen Erhöhung des Bewußtseins an und für sich eine Seligkeit liegen könne, welche es völlig überflüssig macht, erst noch nach einem Zwecke zu suchen, der die Herbeiführung dieses erhöhten Zustandes rechtfertigen soll, ist bei Aristoteles nirgends zu finden.«

Berger konnte mit Jakob Bernays' Deutung arbeiten und »katharsis« als Entladung auffassen. Lessing kannte nur die Übersetzung: Reinigung. Um ihr gerecht zu werden, hat die »Dramaturgie« im 78. Stück die seltsame Lehre von der gegenseitigen Reinigung des Mitleids und der Furcht, von der Umwandlung beider »Leidenschaften« in »tugendhafte Fertigkeiten« konstruiert. Sie war schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Daniel Heinsius ganz ähnlich aufgestellt worden; in Lessings Munde bleibt sie ein Zugeständnis an ein Zeitalter, das der Poesie nur dann Lebensrecht zuerkannte, wenn sie sittlich besserte, und das gegen das Theater mit Vorliebe den Vorwurf der Entsittlichung erhob. In letzter Linie aber ruht dieses Zugeständnis auf Lessings Terminologie. Da er den Terminus Einfühlung nicht kannte, da er von Aristoteles das Wort Mitleid übernahm, lag ihm nahe, auch den sittlichen Sinn dieses Wortes zur Geltung zu bringen. Seine eigentliche Meinung von der tragischen Hand-

lung aber war nicht notwendig mit dieser Verwertung des Sittlichen verknüpft.

An anderer Stelle zeigt sich dies unverkennbar. Lessing scheidet im 76. Stück der »Dramaturgie«, abermals in engem Anschluß an Aristoteles, tragisches Mitleid und »Philanthropie«. Auch diese Scheidung dient zu näherer Bestimmung des Begriffes, den Lessing mit Mitleid verbindet. Philanthropie ist das rein menschliche Gefühl, das auch der leidende Bösewicht in uns erweckt. Lessing verweist auf Theodor Goulstons Interpretation (1623): »quod humanitatis sensu tangat«. Er will Philanthropie nicht in den Kreis der tragischen Gefühle einbeziehen; denn er vermißt bei ihr ja die Möglichkeit der Identifizierung von Zuschauer und Bühnenfigur. Philanthropische Regungen entbehren, nach seiner aristotelischen Interpretation, der »Furcht für uns selbst«. Gerade diese Erwägung Lessings beweist, wie wenig er an moralische Wirkung, an Ethik überhaupt denkt, wenn er von Mitleid spricht. Denn wohl ist zur Einfühlung nötig, daß wir für uns gleiches befürchten wie für die Gestalt, die auf der Bühne steht. Mitleid aber können wir, sollen wir auch mit dem Bösewicht haben. Nicht Mitleid und Philanthropie, sondern Einfühlung und Philanthropie sind Gegensätze.

Ganz ausgeschlossen ist bei meiner Deutung von Lessings »Mitleid« eine ethische, sagen wir besser: eine menschliche Wirkung nicht. Wer wollte künstlerische Wirkung rein aufs Formale beschränken, wer wollte leugnen, daß aus dem Kunstwerk nicht noch ein Strahl erhellend und erleuchtend in unsere Seele fällt? Eben weil die Tragödie uns in das Innenleben

anderer Menschen versetzt, so weitet sie unsere Seele aus, hebt sie uns auf einen menschlich höheren, überschauenden Standpunkt, bereichert sie unser inneres Leben und erlöst uns von engherziger Beschränkung auf unser eigenes Ich. Solche seelische Bereicherung hat auch Lessing der Tragödie zuerkannt.

Das Wesentliche aber liegt nicht in diesem Zuge. Wesentlich für Lessings tragische Theorie ist vielmehr, daß er in der Tragödie ein Kunstwerk der Einfühlung erblickte, während Mendelssohn sie zu einem Zeugnis bewußter Selbsttäuschung machte. Ansichten standen sich da gegenüber, die auch heute in vollem Gegensatze wieder zum Leben erwacht sind. Lessings Standpunkte nähert sich Theodor Lipps, Mendelssohns Anschauung ist mit der Konrad Langes verwandt. Wie Lipps meint Lessing, in der Tragödie identifiziere der Zuschauer sich mit dem Bühnenhelden und bleibe sich trotzdem bewußt, daß er nicht der Bühnenheld selber sei. Wie Lange sucht Mendelssohn den Reiz der Tragödie in der Tatsache, daß die Bühnenvorgänge ein Abbild der Wirklichkeit und doch nicht Wirklichkeit sind. Nur dehnen Lipps und Lange auf alle Kunst aus, was Lessing und Mendelssohn der Tragödie vorbehalten. Ganz gewiß aber bleibt die Tragödie die künstlerische Form, in der ebenso Einfühlung wie bewußte Selbsttäuschung am stärksten ausgeübt, am eindringlichsten erprobt werden können.

SCHILLER UND DIE BILDENDE KUNST

UNTER den meisterhaften Charakteristiken, die Schiller in seiner Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« deutschen Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts gewidmet hat, bleibt, was er von Klopstock sagt, ein unvergängliches Muster seelischen Tiefblicks und künstlerischer Erfassung. Klopstocks dichterische Eigenheit konnte nur ein ihm kongenialer Künstler so scharf und so einsichtig umschreiben; wirklich gilt ja auch von Schiller, was er dem Dichter der »Messiade« zuerkennt: beider Sphäre ist das Ideenreich, und beide führen alles, was sie bearbeiten, ins Unendliche hinüber. Und wenn Schiller in Klopstock einen musikalischen Dichter erkennt und ihn zu plastischen Poeten in Gegensatz bringt, so holt er dieses entscheidende Beiwort aus seiner eigenen innersten Künstlererfahrung.

»Je nachdem . . . die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen.«

Seiner These, Klopstock sei ein musikalischer Dich-

ter, fügt Schiller, um Mißdeutungen auszuschließen, die zitierte Begriffsbestimmung an; in ihr hat die Poetik einen Gesichtspunkt von dauerndem Werte geschenkt bekommen. Geschöpft aber hat er diesen Gewinn aus der Beobachtung seines eigenen künstlerischen Wesens. Denn Unrecht tut dem Künstlernaturell Schillers, wer seine Phantasiebegabung ins Verstandesmäßige hinüberschiebt und sein dichterisches Schaffen aus dem Ideellen und Begrifflichen allein ableiten will. In jenen dunklen Tiefen, wo die ersten Keime künstlerischer Konzeption, dem Schöpfer selbst halb nur bewußt, sich regen und zu vollem Leben erstehen wollen, herrscht auch bei Schiller nicht begriffliche Klarheit. »Meine Ideen sind nicht klar, ehe ich schreibe«, bekennt er am 25. Februar 1789 dem Freunde Körner. Freilich: anschauliche Bilder, wie sie Goethe dort unten mit visionärem Auge erschaut, belichtete Gestaltengruppen, wie sie Otto Ludwig auf solchen ersten Stufen künstlerischen Schaffens vor sich sieht: sie fand Schiller nicht, wenn er den Blick in sein Inneres hinabsteigen ließ. Seine Poesie durchläuft, ehe sie zum Worte wird, eine Phase, in der sie nur Gefühl ist, allerdings nicht plastisches, sondern musikalisches.

Viel zu wenig beachtet sind die Bekenntnisse Schillers, die wie mit einem Schlage helles Licht in dies Geheimnis seines Schaffens tragen. Sie sind nicht nur von individueller, vielmehr von allgemeiner Bedeutung; denn nicht er allein hat gleiches an sich erfahren.[7] In den Briefen an Körner vom 25. Mai 1792 und an Goethe vom 18. März 1796 legt er seine Beobachtung

fest, dort noch suchend und unsicher, hier mit dem entschiedenen Griffe des Meisters. »Ich glaube,« heißt es in dem Briefe an Körner, »es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung eines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.« Ganz unzweideutig verkündet das zweite Bekenntnis: »Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.«

Verlockend wäre es, darzulegen, wie diese musikalische Gemütsstimmung noch der poetischen Idee einer Dichtung Schillers ihr künstlerisches Gesetz gibt, das heißt wie in der letzten sprachlichen Formung von Schillers Dichtungen die musikalische Urkonzeption noch spürbar ist und wie sie die Melodie von Schillers Versen bedingt. Eine unverkennbare Melodie, ein Gesetz des Tonfalls hat ja der Vers Schillers; so stark ist diese Melodie ausgeprägt, daß der memorierende Schauspieler von ihr sich getragen fühlt. Josef Kainz war dieses musikalische Gesetz von Schillers Vers so in Fleisch und Blut übergegangen, daß ihm der Wortlaut einer Versreihe Schillers notwendig den Wortlaut der nächstfolgenden ins Ohr rief. Was er hier fühlte, vermißte er bei anderen Dichtern; nie – behauptete er einmal – habe er gleiches bei Versen Gerhart

Hauptmanns erlebt; er verwies dabei auf die Worte des armen Heinrich:

»Noch ganz in Blättern steht die Ulme und
gleich wie aus Erz erhebt sie regungslos
sich in des klaren Morgens kalte Luft . . .«

Das Gefühlserlebnis eines scharfen Beobachters auf seine Stichhaltigkeit zu prüfen und mit Ergebnissen jüngster metrischer Theorien zusammenzuhalten, sei anderen überlassen. Hier soll ein Blick auf die Grenzen fallen, in die Schillers »musikalische« Dichterbegabung seine Künstlernatur eingeschlossen hat. Musikalische Stimmung ist der Ausgangspunkt seines Wirkens, alles Bildhafte tritt dabei in den Hintergrund. Mehrfach hat man erörtert, mit welcher Energie Schiller trotzdem seine Kunst dem Plastischen zulenkte, um nicht einseitig im Musikalischen zu verharren. Mit Bewußtsein hat er etwa, da er den »Kampf mit dem Drachen« schuf, angeregt durch den Anblick von Kupferstichen, sich »die Unterhaltung verschafft, mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren« (an Goethe, 21. August 1798). Daß er aber ein tieferes Verhältnis zur bildenden Kunst nie gewonnen hat, diese unleugbare Tatsache scheint doch wohl in den Voraussetzungen zu wurzeln, die ihn zum musikalischen Dichter machten.

Noch im Jahre 1803 nennt Schiller sich brieflich einen »Barbaren in allem, was bildende Kunst betrifft« (Jonas VII, 21) und erwehrt sich W. von Humboldt gegenüber (ebenda S. 15) der Zumutung, Rom aufzusuchen, mit dem Argument: »Leider ist Italien und Rom besonders kein Land für mich, das Physische des

Zustandes würde mich drücken und das ästhetische Interesse mir keinen Ersatz geben, weil mir das Interesse und der Sinn für die bildenden Künste fehlt.« Seines Könnens bewußt, hat Schiller nie sich gescheut, seine »Armut der Anschauungen und Erfahrungen nach außen« zu bekennen. Daß er niemals zu andauernder und ruhiger Betrachtung von Werken der bildenden Kunst gekommen ist, daß ihm auf diesem Felde vor allem »Anschauung und Erfahrung« fehlten, ist sicher. Ein Kunsthistoriker, ein Kritiker bildender Kunst ist er nie geworden. Und doch hat seine unvergleichliche geistige Kraft auch dem Gebiete, das ihm vermöge seiner Begabung und vermöge seines Bildungsganges fremd geblieben war, einen Tribut abgefordert. In seine Sprache hat er übersetzt, was ihm unverständlich schien, solange es ein eigenes Idiom redete; er hat mit starker Hand sich assimiliert, was seinem Wesen widersprach; kühn erobern, nicht anschmiegsam nachempfinden war seine Art.

Von Anfang an wagt er sich auf das Feld der bildenden Kunst; zunächst nicht mit besonderem Glück. Wie weit er im »Fiesko« hinter Lessing zurückbleibt, wenn er dem Maler Conti der »Emilia Galotti« seinen Romano (A. II, Sz. 17) folgen läßt, hat Minor (II, 59 f.) epigrammatisch scharf festgestellt: »In seinen Gesprächen über die bildende Kunst klingt alles so geziert und affektiert, als bei Lessing natürlich und wahr; und wie man aus der kurzen Szene der Emilia Galotti herausliest, daß der Verfasser ein Kunstliebhaber und Kunstkenner der vornehmsten Art ist und daß ein inneres Bedürfnis hier zu künstlerischem Ausdruck ge-

kommen ist: so liest man dort umgekehrt aus jeder Wendung des Gespräches, daß dem Freunde Danneckers und Heideloffs, dem Besucher des Antikensaals in Mannheim die bildende Kunst eine fremde Welt ist.« Auch die schiefe Gegenüberstellung des »blühenden Apoll« und des »männlich-schönen Antinous« macht Minor mit Recht dem »Fiesko« (A. I, Sz. 1) zum Vorwurf, während er die heute befremdende, nicht nur hier (A. I, Sz. 13) begegnende Terminologie Schillers, der ein Freskogemälde von Romano herein- und hinaustragen läßt, nicht Schiller, sondern seiner Zeit zuschreiben darf. Ebenso erkennt er den Brauch des Sturmes und Dranges, wenn Fiesko über dem Lob des Künstlers dessen Werk vergißt, während Lessings Prinz umgekehrt neben dem Werk die Person des Künstlers übersieht. Doch schon Luise nimmt in »Kabale und Liebe« (A. I, Sz. 3) Lessings Wort auf; und im »Geisterseher«, im fünften Brief des Barons von F * * *, da Schiller wieder einen Maler zu einem Prinzen führt, ergeht es diesem wie Lessings Hettore. Drei Gemälde, »eine Madonna, eine Heloise und eine fast unbekleidete Venus« werden gebracht. »Der Prinz blieb nicht einen Augenblick unschlüssig; man hatte sie kaum vor ihm ausgestellt, als das Madonnastück seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog; in den beiden übrigen wurde das Genie des Künstlers bewundert, bei diesem vergaß er den Künstler und seine Kunst, um ganz im Anschauen seines Werks zu leben.«

Romano hat einen sterbenden Herkules, eine Kleopatra, einen wütenden Ajax geschaffen: dieser steht

»zu Rom, wo die Helden der Vorwelt im Vatikan wieder auferstehen«. Neben Apoll und Antinous erscheint im »Fiesko« (A. II, Sz. 5) noch die Venus von Florenz (in der Bühnenbearbeitung: »Venus von Medicis«). Durchaus antike Motive! In der ersten Szenenangabe der ältesten Fassung des »Don Carlos« bleibt der Titelheld vor der Statue der Biblis und des Kaunus stehen. Bildende Kunst scheint also für den jungen Schiller mit dem Altertum untrennbar verknüpft zu sein. Dieser Umstand, dann die Vorliebe seines zweiten Dramas für Gegenstände der Plastik und Malerei: sie waren die Folge des ersten starken Kunsteindrucks, den Schiller empfangen hatte, seines Besuches des Mannheimer Antikensaals.

Zum erstenmal ist hier vor Schillers Auge die Welt der antiken Kunst erstanden, soweit sie dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert zugänglich war; in Abgüssen konnte er die Laokoongruppe und den Apoll von Belvedere, den Torso des Herakles und die farnesische Statue, die Niobegruppe, Antinous, den borghesischen Fechter, die Venus von Medici und vieles andere von Angesicht zu Angesicht betrachten.[8] Wie sie sich ihm darstellten, das hat er sofort unter der Maske eines reisenden Dänen in dem Aufsatze »Der Antikensaal zu Mannheim« berichtet. Unverkennbar sieht er all das mit dem Auge Winckelmanns. Wie hätte auch der wenig Geschulte sich der überwältigenden Kraft winckelmannischer Analyse entziehen können, da doch Lessing, Herder, Goethe es nicht vermocht haben? So machtvoll hatte Winckelmann diesen Bildwerken, die uns heute durchaus nicht alle als Aus-

druck strengster griechischer Kunst erscheinen, den Stempel seines künstlerischen und ethischen Ideals aufgedrückt, daß jeder Zeitgenosse nur in seinem Sinne sich in ihre Welt einfühlen konnte. Wohl hat Schiller erst 1793 Winckelmanns Werke seiner Bibliothek eingereiht; allein schon die Selbstrezension der »Räuber« bezeugt, daß er durch die Vermittlung von Lessings »Laokoon« mit dem Geiste des großen Archäologen und mit seiner Deutung der Laokoongruppe in Berührung gekommen ist. In Mannheim hat er, mindestens aus abgeleiteten Quellen, Winckelmanns Anschauung jener Bildwerke in sich aufgenommen. Wörtlich stimmt, was er zu sagen hat, mit Winckelmanns Wendungen überein.

In der Laokoongruppe wollte Winckelmann ein Zeugnis der edlen Einfalt und stillen Größe griechischen Wesens finden; er betonte immer wieder, wie sehr der Ausdruck des Affekts gemildert sei, wie der Geist des Leidenden den Schmerz des Körpers zu überwinden trachte: »Indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt . . . tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Atem.« Schiller sagt: »Dieser hohe Schmerz im Aug, in den Lippen, die emporgetriebene arbeitende Brust – ein Augenblick, ein Zustand, wo die Natur selbst sich so gern vergißt, so gern ins Gräßliche ausartet, bei aller Wahrheit so angenehm, bei aller Treue so delikat behandelt, daß sich das verwöhnteste Auge mit Trunkenheit darauf heften kann.« Im Apoll von Belvedere erkennt Schiller mit Winckelmann den Pythontöter. War doch Winckel-

manns Deutung – sie ist längst aufgegeben worden – machtvoll genug, um auch in »Wanderers Sturmlied« die Verse wachzurufen:

»Wandeln wird er
Wie mit Blumenfüßen
Über Deukalions Flutschlamm,
Python tötend, leicht, groß,
Pythius Apollo.«

Schiller aber hebt wie Winckelmann hervor, daß es dem Künstler geglückt sei, den Eindruck einer unsterblichen Erscheinung zu erwecken, und bestimmt das künstlerische Wertverhältnis des Apoll von Belvedere und des Herkulestorso ganz wie Winckelmann: höherer Stil dort, höchster künstlerischer Genuß hier. Auch was Winckelmann von den Köpfen der Niobiden gesagt hat, bleibt für Schiller unverloren.

Nach zwei Seiten hin ist auf lange Zeit hinaus die in Mannheim unter Winckelmanns Ägide gewonnene Anschauung für Schiller bindend. Lessings »Laokoon« dient daneben nur als Stütze. Erstens bewegt sich Schiller als Dichter und als Theoretiker fortan im Kreise der Bildwerke, die er in Mannheim gesehen: Laokoon, Apoll von Belvedere, farnesischer Herkules und Torso. Ja, wenn er von der Antike spricht, so sieht er sie fast immer aus dem Gesichtswinkel dieser Werke ihrer Plastik. Zweitens wird ihm die Grundanschauung, auf der Winckelmann seine Charakteristiken dieser Bildwerke aufbaute, das Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe zu einem unentbehrlichen Faktor seiner eigenen ästhetischen und ethischen Konstruktionen. Um so stärker bannt ihn Winckelmann,

als ja Schillers letzter Versuch, selbständig in die bildende Kunst sich einzuleben, nicht zur Ausführung gekommen ist. Der 1793 geplanten systematischen Darstellung seiner Ästhetik, dem »Kallias«, sollte ausgiebiges Studium der bildenden Kunst zugrunde gelegt werden. Das ist aus dem Briefe an Körner vom 11. Januar 1793 zu erkennen. Das Schicksal hintertrieb die Ausführung des ganzen Planes.

Zunächst seien Schillers Äußerungen über die Bildwerke der Antike einer raschen Musterung unterworfen, die wie diese ganze Studie keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

In Winckelmanns Sinne spricht der Aufsatz über Lykurg (1790) von der »vollkommnen Form eines Antinous, eines vatikanischen Apolls«. In den Fragmenten aus Schillers Vorlesungen 1792/93, die Chr. Fried. Michaelis der Nachwelt erhalten hat, gedenkt eine längere, von Winckelmann inspirierte Auseinandersetzung über die Bedingungen der Schönheit menschlicher Gestalt wiederum des vatikanischen Apoll, der – genau wie Winckelmann es bestimmt hatte – »gleichsam schwebt«. Das Ideal menschlicher Schönheit findet der Schluß der Abhandlung »Über Anmut und Würde« mit Winckelmann im »belvederischen Apoll«, dem hier die »göttliche Gestalt einer Niobe«, der »borghesische geflügelte Genius«, die »Muse des barberinischen Palastes« beigesellt werden. Endlich faßt den Apoll von Belvedere der letzte Satz der Rezension von Matthissons Gedichten als den »Besieger des Python«, der »den furchtbaren Bogen mit der Leier vertauscht«.

Die Laokoongruppe, in der Selbstrezension der »Räuber« mehr mit Lessing als mit Winckelmann zum Beleg des »Anstands und der Milderung« der »anschaulichen Kunst« erhoben, in Michaelis' Fragmenten von einem verwandten Gesichtspunkte betrachtet, wird in der Abhandlung über »Würde«, entsprechend der Deutung Winckelmanns, zum Nachweis verwertet, wie »Ruhe im Leiden«, das heißt Würde im qualvollsten Affekt bewahrt werden könne. In weiterer Ausführung dieser Idee benützt der Aufsatz »Vom Erhabenen« (in dem später »Über das Pathetische« überschriebenen Teile) Winckelmanns Beobachtungen mit ausdrücklicher Nennung seines Namens, ja mit einem ausführlichen Zitate aus Winckelmanns »Kunstgeschichte«. »Die Gruppe des Laokoon und seiner Kinder«, heißt es, »ist ohngefähr ein Maß für das, was die bildende Kunst im Pathetischen zu leisten vermochte«; und über Winckelmanns Worte fällt Schiller das Urteil: »Wie wahr und fein ist in dieser Beschreibung der Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur entwickelt, und wie treffend die Erscheinungen angegeben, in denen sich Tierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren.« In dem Gedichte »Das Ideal und das Leben« endlich zeichnete Schiller, getreu nach Winckelmann, Laokoon, wie er »mit namenlosem Schmerz« der Schlangen sich erwehrt.

An Winckelmanns divinatorische Deutung des Herkulestorso denkt Schiller, wenn er am 29. November 1794 an Goethe über das Faustfragment von 1790 schreibt: »Ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von

diesem Stücke gelesen, der Torso des Herkules ist.« Aber noch viel mehr ergibt sich aus Winckelmanns Deutung für Schiller: Herkules wird dem aus eigener Kraft Emporgestiegenen ein Symbol ruhm- und sieggekrönten Ringens. »Nicht aus meinem Nektar hast du dir Gottheit getrunken; Deine Götterkraft wars, die dir den Nektar errang«, so spricht »Zeus zu Herkules«. Immer wieder umschwebt Schiller die Vorstellung des ringenden und duldenden, dann das verklärte Bild des in den Olymp aufgenommenen Halbgottes. Neben Ödipus, Perseus, Theseus stellt den Vertilger der allgemeinen Feinde die Studie über die erste Menschengesellschaft. »Groß war Herkules, da er seine zwölf Arbeiten unternahm und beendigte«, heißt es in dem Aufsatz »Vom Erhabenen«. Den duldenden, willig alle Erdenlasten tragenden Herkules führt als Verklärten der Schluß des Gedichtes »Das Ideal und das Leben« in den Olymp:

»Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte,
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Totenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die willgen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist –

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet

Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.«

Der unausgeführte Plan einer Vermählung des Herkules und der Hebe hätte den Weg des Heros von irdischer Pein zu des Äthers leichten Lüften nur ausführlicher und reicher dargestellt, den Weg, in dem Schiller das Symbol seiner eigenen Lebensbahn sah. All das aber ist wieder mit Winckelmanns Auge aus der Kunst der Antike, und zwar aus dem farnesischen Herkules und aus dem Torso herausgelesen; denn Winckelmann scheidet »einen Herkules, welcher wider ungeheure und gewaltsame Menschen zu streiten hatte und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelangt war, von dem mit Feuer gereinigten und zu dem Genuß der Seligkeit des Olympus erhabenen Körper desselben; »jener«, fügt er hinzu, »ist in dem farnesischen Herkules, und dieser in dem verstümmelten Sturze desselben im Belvedere vorgestellt«. In Mannheim hatte Schiller beide Bildwerke gesehen, damals noch ahnungslos, daß ihr Kontrast ihm einst das letzte und höchste Wort leihen werde, das er als Künstler, Ethiker und Mensch über sein Leben wie über alle Menschenexistenz zu sagen hatte.

Denn schon aus diesen wenigen Belegstellen erhellt, wie die von Winckelmann gegebenen Deutungen der

antiken Bildwerke nicht so sehr im Sinne bildender Kunst als vielmehr im weitesten menschlichen Sinne für Schiller fruchtbar geworden sind. Wirklich baut er aus ihren Elementen das Wesen dreier Anschauungen auf, die seiner Ästhetik und Ethik zu entscheidender Charakteristik dienen. Laokoon wird ihm zum Ausdruck der »Würde« oder des »Erhabenen«: ein Mensch, den das Schicksal erhebt, wenn ihn das Schicksal zermalmt; die Göttergestalten der antiken Kunst repräsentieren ihm sein ethisches und ästhetisches Ideal harmonischer Totalität; die beiden Formungen des ringenden und des verklärten Herkules sagen ihm, wie der Mensch aus den Banden des Erdenlebens zu seinem Ideal hinaufstreben kann und muß, auf welchem Wege er mithin seine Bestimmung zu erfüllen vermag.

Schon haben wir Laokoon – nach Winckelmanns Auffassung – als Ausdruck der im Affekt bewahrten Würde kennen gelernt. Die Abhandlung »Über Anmut und Würde« legt auch, eben an jener Stelle, wo sie von Apoll, Niobe, dem borghesischen Genius und der barberinischen Muse spricht, abermals mit Berufung auf Winckelmann, freilich diesmal mit einer kleinen Umbiegung winckelmannscher Terminologie, den höchsten, vollendeten Ausdruck der Menschheit an jenen Bildwerken fest. Winckelmanns Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe wird hier als Vereinigung von Anmut und Würde gefaßt und in den griechischen Götterbildern gefunden: »Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirne die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht

die Naturnotwendigkeit in der edeln Majestät des Angesichts unter.«

Der in der Vereinigung von Anmut und Würde sich kundgebende Ausgleich von Vernunftfreiheit und Naturnotwendigkeit ist Schillers ethisches Ideal, seine eigenste Schöpfung; aus ihr leitet er sein ästhetisches Ideal ab, und er findet es wieder in den genannten Bildwerken. Im fünfzehnten der »Briefe über ästhetische Erziehung« begründet er das Ideal des Menschentums auf eine neue Maxime: Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Und wiederum beruft er sich auf die olympischen Götter der Griechen, das heißt auf ihre Gestaltung in der bildenden Kunst. Nur nennt er jetzt, wohl durch Goethe geleitet, nicht jene Statuen, sondern Juno Ludovisi, vor der Goethe in Italien huldigend gestanden hatte. In wörtlichen Anklängen an die Wendungen des Aufsatzes »Über Anmut und Würde« heißt es: »Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist.« Den innersten Gehalt aber seines hier umschriebenen Ideals menschlicher Entwicklung hat er in dem Gedichte »Das Ideal und das Leben«, und zwar wieder mit Bezug auf die ihm von Winckelmann gedeuteten Griechengötter dichterisch geformt.

Den Weg endlich zu diesem letzten Ziel, heraus aus der Enge der Existenz des kämpfenden Menschen, weist ihm Winckelmanns Antithese des farnesischen Herkules und des Torso. Die höchste Höhe dichterischer Intention, die sich spekulativ aus Schillers

Ästhetik ableiten läßt, wäre in der geplanten Idylle, der die Vermählung des Herkules mit der Hebe zum Inhalt dienen sollte, zum Ausdruck gelangt. Darum nennt Schiller in dem Briefe an Humboldt vom 30. November 1795 diese Konzeption »in gewissem Sinne ein Maximum«. »Über diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten«, meint er. Getragen von der Anschauung der griechischen Götterstatuen, aus der Winckelmanns Deutungen erstanden waren, möchte er — »welcher höchste aller Genüsse!« – die Szene im Olymp darstellen; alles Sterbliche sollte da ausgelöscht sein, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, kein Schatten, keine Schranke zu sehen sein.

Schiller hat den Plan nicht zur Ausführung gebracht. Sein künstlerisches Temperament drängte ihn zum Tragischen hin. Im Tragischen indes hatte seine Spekulation eine Stufe dichterischen Schaffens festgestellt, die nicht zu seinem obersten Schönheitsbegriff heranreichte. Mit Schillers Worten darf man sagen: in Winckelmanns Griechengöttern, in dem Plan der Idylle von Herkules und Hebe waren Anmut und Würde verbunden; die Tragödie bleibt als Ausdruck der Würde einseitig unter solcher Allseitigkeit stehen. Es hat etwas Tragisches an sich, wie Schiller das Höchste, das in der Kunst geleistet werden könnte, deutlich und scharf umschrieben vor sich sieht und wie er doch verzichtet, es künstlerisch zu formen, und dafür bei einer Dichtungsart stehenbleibt, die ihm nicht als höchste gelten konnte. Hätte er von den beiden Formen dramatischer Kunst die Komödie sich zum Feld seiner dichterischen Tätigkeit erlesen, so wäre er

seinem Ideale harmonischer Menschlichkeit und rein ästhetischer Kunst noch näher geblieben. Mehrfach hat er das Wesen der Komödie in diesem Sinne dem der Tragödie theoretisch gegenübergestellt. Doch sein künstlerisches Naturell, seine unverkennbare Begabung zum Tragischen und eine richtige Erkenntnis seiner dichterischen Fähigkeiten ließ ihn das Gebiet bebauen, auf dem er in seiner Höhezeit als Meister schaltet und waltet.[9]

Nicht Anmut und Würde, sondern Würde allein, nicht das höchste Schöne, sondern das Erhabene hat er da zu gestalten versucht. Man begreift, daß er allmählich für das gewählte Gebiet sich mehr und mehr erwärmte und daß er das Schöne, das Winckelmann (ebenso wie Lessing) aus den Bildwerken der Griechen abgeleitet hatte, die edle Einfalt und stille Größe dieser Kunst, nicht auf die Dauer als alleinseligmachendes Prinzip anerkennen konnte. Wirklich äußerte er wenige Jahre nach dem Abschluß seiner ästhetischen Spekulationszeit wesentlich geänderte Anschauungen. Der Kunsthistoriker A. L. Hirt war mit der Behauptung hervorgetreten, daß das Charakteristische und Pathetische der antiken bildenden Kunst stärker betont werden müsse. Nicht gerade glücklich geformt, nichts weniger als geschmackvoll vorgebracht, forderte dieses Bekenntnis den Spott der jungen Romantiker heraus; auch Goethe konnte nur bedingt zustimmen. Schiller jedoch (an Goethe, 7. Juli 1797), der durch die Vorarbeiten zum »Wallenstein« damals schon auf das Gebiet des Pathetischen sich versetzt sah, stellte sich auf Hirts Seite. Es sei, meinte er, ge-

rade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden; »denn allgemein herrscht noch immer der Winckelmannische und Lessingische Begriff, und unsre allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik, lassen sichs recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen«. Viel zu weit sei man in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende gegangen; eine Absonderung, die bloß der Philosoph mache, habe man viel zu grob genommen. Wenden sich diese Bemerkungen gegen die jungen Romantiker, zunächst gegen Fr. Schlegel, so trifft Schiller im gleichen Zusammenhange auch ihre Gegenfüßler, die den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke und nicht auf ihre Behandlung beziehen. »So müssen sie freilich verlegen sein, wenn sie den vatikanischen Apoll und ähnliche, durch ihren Inhalt schon schöne Gestalten, mit dem Laokoon, mit einem Faun oder andern peinlichen oder ignobeln Repräsentationen unter Einer Idee von Schönheit begreifen sollen.« Er selbst möchte beiden Parteien gegenüber lieber das Wort Schönheit, »an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind«, aus dem Umlauf bringen und dafür »die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn« setzen.

Scheint da nicht alles umgeworfen zu sein, was Schiller in seinen theoretischen Schriften aufgestellt hatte? Aus Winckelmanns und Lessings Anschauungen heraus war dort der Begriff des höchsten Schönen geholt

worden; dieser »Winckelmannische und Lessingische Begriff« wird jetzt plötzlich als veraltet hingestellt. Zwischen dem Idealschönen des vatikanischen Apoll und dem nur Erhabenen des Laokoon war dort eine scharfe Grenze gezogen, jetzt treffen sich beide Richtungen »unter Einer Idee von Schönheit«, für die Schiller freilich lieber »Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn« setzen möchte. Tatsächlich scheint die »Absonderung, die bloß der Philosoph« Schiller gemacht hatte, für den Künstler und Kritiker Schiller unbrauchbar geworden zu sein. Und doch liegt nicht eine völlige Schwenkung, sondern nur eine veränderte Bewertung des Idealschönen und des Erhabenen vor, und sie gründet sich auf die künstlerischen Erfahrungen, die Schiller inzwischen an seinem eigenen Schaffen gemacht hatte. Dem Theoretiker, der von Kant streng zu scheiden gelernt hatte, war es ebenso selbstverständlich, Schönes und Erhabenes zu trennen, wie es dem schaffenden Dichter notwendig erscheinen mußte, sich nicht von dem Gebiet des Schönen ausgeschlossen zu sehen, wenn er dem »Erhabenen« der Tragödie diente. Oder um auch hier das Wort Schönheit zu meiden, an das falsche Vorstellungen ja heute noch unzertrennlich sich knüpfen: Schiller mußte, um sich nicht höchste ästhetische Wirkung von vornherein abzusprechen, das Idealschöne seiner Abhandlungen niedriger, das Pathetische, die »Würde«, höher einschätzen. Er durfte dies um so mehr, da keine Tragödie bloß auf »Würde« im Sinne Schillers eingeschworen, sondern, wie jedes lebendige Kunstwerk, das Gebiet des Ästhetischen in seinem ganzen Umfang

auszumessen bestimmt ist. Und so hoffte er denn als Dramatiker und Dramaturg von einer Erörterung des »Charakteristischen und Leidenschaftlichen der griechischen Kunstwerke« mächtige Förderung.

Goethe hatte in dem Briefe vom 5. Juli 1797, den Schiller mit dem hier betrachteten Bekenntnis beantwortete, ein Wort von den Theoretikern fallen lassen, deren »Enunziationen« die »Kunst begrenzen«, das heißt einengen. Lessing, Winckelmann, Hirt selbst hatte er da im Auge. Auch Schillers Worte sind von dem Wunsche getragen, der Kunst freie Hand zu lassen, und wär es auf Kosten seiner eigenen älteren Theoreme.

Von Winckelmann, von Lessing hat sich der Künstler Schiller zuletzt emanzipieren müssen. Merkwürdig, wie er etwa um dieselbe Zeit gegen eine andere Anschauung, die er von dem Archäologen Lessing übernommen hatte, mindestens einen satirischen Trumpf ausspielt. In den »Göttern Griechenlands« hatte er das schöne Resultat von Lessings Studie »Wie die Alten den Tod gebildet?« in die Verse zusammengefaßt:

»Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Still und traurig senkt' ein Genius
Seine Fackel.«

Im Xenienalmanach aber steht Schillers skeptisches Distichon: »Der Genius mit der umgekehrten Fackel«:

»Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel,

Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.«

In der Richtung, die Schiller in dem Briefe an Goethe vom 7. Juli 1797 mit seiner Parteinahme für charakteristische Kunst eingeschlagen hatte, ist er nur als Dichter weitergeschritten. Für tiefere, von hier aus unternommene Erfassung der bildenden Kunst blieb ihm keine Muße; und so ist trotz allen Anregungen und Belehrungen, die ihm der Verkehr mit Goethe und mit Heinrich Meyer bringen konnte, abstrakt und allgemein, was er 1800 »An den Herausgeber der Propyläen« über die Bilder schreibt, die ein Preisausschreiben der Weimarer Kunstfreunde zutage gefördert hatte. Er selbst war sich vollauf bewußt, daß er nur ins Poetische und allgemein Philosophische hier gegangen sei, daß das »eigentlich Künstlerische« von Plastik und Malerei außer seiner Kompetenz und Wissenschaft liege, daß er nur einige Gedanken auszusprechen, den Leser zu unterhalten, den »Künstler ein wenig anzuregen und mitunter konfus zu machen« versucht habe. Wie der Aufsatz »Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen« und die »Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst« in den wenigen Worten, die sie der bildenden Kunst widmen, elementarästhetische Formeln auf das Sondergebiet anwenden, so bewegt sich das Schreiben »An den Herausgeber der Propyläen« lediglich in den »Absonderungen, die bloß der Philosoph« macht, spricht etwa ganz im Sinne einer Stelle der Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« von dem Verderben, das der zeit-

gemäße Hang zum Sentimentalischen der bildenden Kunst bringe, ja, baut im wesentlichen auf den Scheidungen jener Abhandlung auf. An die Aufgabe, lebendige Erkenntnis der Kunst gegen philosophische Konstruktion auszuspielen, wagt Schiller sich nicht. Nur die allgemeinsten und darum so leicht mißverstandenen Kunstforderungen werden entwickelt und geistreich für die Bildwerke, die den Preisrichtern vorlagen, verwertet. Auch die Gedankenlyrik des reifen Dichters bleibt gern bei allgemeiner philosophischer Betrachtung stehen, wenn sie das Gebiet der bildenden Künste berührt: so wenn er beklagt, daß die Antiken Italiens nach Paris von Napoleon geschleppt worden seien, oder wenn er den griechischen Genius an Meyer, die Antike an den nordischen Wanderer Worte richten läßt. Er begnügt sich mit knappen Andeutungen, wo er von antiken Bildwerken zu reden hat: so im »Spaziergang« und in »Pompeji und Herkulanum«. Selbstverständlich geht die rasch hingeworfene »Huldigung der Künste« in der Selbstcharakteristik von Skulptur und Malerei nicht über beiläufige Andeutungen hinaus. Auch der Dresdner Aufenthalt vom Jahre 1801, während dessen Schiller die Kunstschätze der Stadt genauer angesehen zu haben scheint als je vorher, hat da nichts mehr geändert. Daß Schiller bildende Kunst damals nur noch durch die Brille der Weimarer Kunstfreunde sah, beweist ein gleichzeitiges Gespräch mit Tieck, das R. Köpke (I, 257 f.) aufgezeichnet hat. Um so bemerkenswerter ist, daß die in der Jugend gepflegte Neigung, Motive der bildenden Kunst dem Drama einzuweben, zuletzt wieder erwacht.

Gegen die Romantiker richtet sich Schillers Wort von 1797 über das Charakteristische; in den folgenden Jahren hat er je länger desto weniger für sie übrig. Und doch hat er sie eben auf jenem Boden des Wettkampfs gewürdigt: Gemälde in Dichtung umzusetzen, ist seit 1798 eine gern gepflegte Lieblingsaufgabe der Romantiker. Und Schiller versucht gleiches zum ersten Male in »Maria Stuart«.

Längst hat man bemerkt, daß die enthusiastischen Worte, mit denen Mortimer (A. I, Sz. 6) Maria Stuart gegenüber die »heitre Wunderwelt« der Kunst Roms feiert, sich mit der romantischen »prédilection d'artiste« für katholische Kunst enge berühren. Wohl huldigt Mortimer zunächst der antiken Baukunst, spricht von »der Säulen Pracht und Siegesbogen«, von »des Kolosseums Herrlichkeit«. Dann aber heißt es:

»Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
Der Kirchen trat und die Musik der Himmel
Herunterstieg und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilge Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung.«

Bisher ist von den großen Malern der italienischen Renaissance keine Rede gewesen. Sehr selten nur begegnen ihre Namen in Schillers Schriften und Briefen. Vereinzelt steht in einem Briefe an Streicher (8. Dezember 1782) die Erwähnung des Gerüchts da, daß Tizian

Raffaels Farbenreiber gewesen sei. In »Anmut und Würde« wird das Leben der schönen Seele mit den Gemälden Tizians verglichen, in denen alle schneidenden Grenzlinien verschwunden sind und doch die ganze Gestalt nur desto wahrer, lebendiger, harmonischer hervortritt. Ein andres Mal (an Goethe, 4. Juli 1797) nimmt Schiller sich Michelangelos gegen Hirt an. Um so wichtiger sind die zitierten Verse der »Maria Stuart«.

Im März 1799 war das erste Heft des zweiten Bandes der romantischen Zeitschrift »Athenaeum« ausgegeben worden. In dem Gespräch »Die Gemälde« hatten die Genossen die Kunstwerke der Dresdner Galerie im Sinne romantischer Kunstauffassung gefeiert; Wilhelm Schlegel war da von ungebundener zu gebundener Rede weitergegangen und hatte, zumeist in Sonetten, nicht gerade einzelne Gemälde, aber hergebrachte Gegenstände der katholischen Renaissancemalerei in Verse umzusetzen gesucht. Die Poesie sollte auf diesem Wege der Malerei ihre Dankbarkeit beweisen. Da ist je ein Sonett dem Ave Maria, der Geburt Christi, der Mater dolorosa, der »Mutter Gottes in der Herrlichkeit« gewidmet. Stück für Stück die Motive, deren auch Mortimer gedenkt! Nur die »herabgestiegene Dreifaltigkeit« fehlt. Ist Wilhelm Schlegels später geäußerte Annahme zu kühn, daß Schiller, um einen durch die Kunst zum Katholizismus hingetragenen Schwärmer zu zeichnen, die Elemente seiner Schilderung diesen Zeugnissen romantischer »prédilection d'artiste« für katholische Malerei entnommen hat? Allein er blieb hier nicht stehen. Maria Stuart selbst,

entzückt, in Melvil einen Priester zu entdecken, der ihre letzte Beichte hören soll (A. V, Sz. 7), ruft:

»... wie den Apostel einst
Der Engel führte aus des Kerkers Banden,
Ihn hält kein Riegel, keines Hüters Schwert,
Er schreitet mächtig durch verschloßne Pforten,
Und im Gefängnis steht er glänzend da –
So überrascht mich hier der Himmelsbote...«

Mit Recht hat man in diesen Versen eine dichterische Umformung von Raffaels »Befreiung Petri« erkannt. Und wie hier verwertete Schiller in der »romantischen« Tragödie der »Jungfrau von Orleans« ein Werk Raffaels, nicht um einen Abtrünnigen zu charakterisieren, nein, um eine Gestalt voll katholischen Glaubens zu schaffen. Die »Mutter Gottes in der Herrlichkeit« hatte W. Schlegel der Sistina Raffaels nachempfunden:

»Dir neigen Engel sich in tiefer Feier,
Und Heilge beten, wo dein Fußtritt wallt....
Du trägst ein Kind voll hehrer Allgewalt,
Des Todes Sieger und der Welt Befreier....«

Hat nicht auch Schiller das Motiv der Sistina vor Augen, wenn er Johanna ihre letzte Vision mitteilen läßt?

»Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.«

Hier tritt Schiller ohne Vorbehalt in Wettkampf mit W. Schlegels Versuchen, katholische Malerei in Dichtung zu wandeln. Soll es als Zeugnis für Schillers un-

plastische Dichterbegabung gelten, daß er in die beiden letzten Verse einen scheinbar unlösbaren Widerspruch bringt? Wie kann Maria den Sohn an ihrer Brust halten und zugleich die Arme Johanna entgegenstrecken? Der Einwand wäre kleinlich. In traumhafter Vision gelten gewiß die Gesetze der bildenden Kunst nicht bis ins letzte.

Das Motiv selbst aber klingt nochmals bei Schiller an in den Chorversen der »Braut von Messina«:

»Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron,
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.«

Aber auch nur hier entlehnt die »Braut von Messina« der Malerei ein künstlerisches Motiv. Ihrer antikisierenden Tendenz entsprach, der Plastik sich zu nähern; und das kommt zur Geltung, wenn Schiller mehrfach die Handelnden zu plastischen Gruppen erstarren läßt. »Wilhelm Tell«, das moderner gedachte Stück, liebt dafür, malerische Wirkungen auszuüben, mehr als irgendein Drama Schillers, wenigstens seit dem »Fiesko«. Im »Demetrius« wäre wohl auch ähnliches zur Geltung gekommen. »Fiesko« ist zu der Zeit geschrieben, da Schiller zum ersten Male mit bildender Kunst in Berührung gekommen ist. Am Ende seines Wirkens angelangt, läßt Schiller nochmals, und zwar mit gereifter Kraft, Bühnenbilder voll malerischen Zaubers vor den Augen des Zuschauers erstehen. Genua im »Fiesko«, die Schweiz im »Tell« – nie hat

Schiller dem Bühnenmaler reichere und dankbarere Aufgaben gestellt.

Nicht seine Begabung, nicht eine anregungsreiche künstlerische Umgebung hat Schiller dem Reiche der Plastik und Malerei zugeführt. Und doch möchten wir nicht missen, was innerhalb seines Schaffens diesem Reiche angehört. Der Philosoph Schiller hat hier Anschauung gefunden für seine Lieblingsideen; der Phantasie des Dichters ist diese Anschauung eine Quelle geworden, aus der er gern schöpft. Dem Dramatiker, der von einer musikalischen Stimmung ausging, erstanden durch die bildende Kunst plastische Ruhepunkte für die Melodie seiner tragischen Muse. »Ein Barbar in allem, was bildende Kunst betrifft«? Nein, auch hier der kühne Überwinder, dessen Götterkraft sich den Nektar errang.

SCHILLER UND DIE ROMANTIK

SCHILLER wird den Romantikern oft als Klassiker gegenübergestellt. Man glaubt, alles getan zu haben, wenn man ruft: Hie Klassizismus, hie Romantik. Klassiker und Romantiker aber, so folgert man, müssen in unvereinbarem Gegensatz stehen. Unsere Zeit verlernt in stiller Selbstbescheidung allmählich, mit großen Worten sich über tatsächliche Verhältnisse wegzutäuschen, unsere Zeit fürchtet, das Recht selbständiger Individualitäten zu verkümmern, wenn sie verallgemeinert. Ist dieser Zeit gedient, wenn über nachweislich bestehende Beziehungen mit einer Phrase hinweggegangen wird? Gewiß nicht. Klassizismus und Romantik, sagte ich, werden als Gegensätze bezeichnet. Ist Schiller der Typus des Klassikers, der von Romantik nichts weiß? Vielleicht sind wir gerade heute berufen, diese Frage zu beantworten, heute, da mitten im Zeitalter der exakten Wissenschaft an allen Ecken und Enden Romantik wieder auftaucht, heute, da auch in kühlen und kalten Köpfen romantische Ideen zu keimen beginnen. Wer dieser unleugbaren Erscheinung seine Augen nicht absichtlich verschließt, von dem muß auch Schiller mit einem guten Teil seines Lebenswerks als Romantiker in Anspruch genommen werden.

Ich eifere gegen Schlagwörter und setze mich selbst dem Vorwurf aus, vieldeutige Worte zu benutzen, ohne sie zu erklären. Was ist Klassizismus, was ist Romantik?

Die klassische Poesie beschränkt sich auf eine Welt,

in der alles klar ist und feststeht, sie schildert menschliches Leid und menschliche Freude, sie zeichnet kühnes Heldentum und schnöde Feigheit, die Schönheit und Kraft eines Achilleus, die Häßlichkeit und Schwäche eines Thersites. Sie dringt ihren Gestalten ins Herz, sie kennt ihre Gefühle, ihre Affekte, ihre Leidenschaften. Weiter indes geht sie nicht. Sie freut sich ihrer gesunden, kräftigen Sinne, ihres klaren, unbestechlichen Blickes, doch sie stellt sich nie die Frage, ob zwischen Himmel und Erde Dinge bestehen, zu deren Erkenntnis gesunde Sinne und klarer Blick nicht ausreichen. Sie kennt nicht die Größe und die Bedeutung des Unbewußten, denn sie beschränkt sich auf das Bewußte. Wo für uns Menschen die faßbare Natur aufhört, wo wir an unerkennbare und unerklärbare Ursachen glauben müssen, arbeitet sie mit einer überlieferten Mythologie, die keine unlösbaren Rätsel zuläßt. Ihr ist selbst die Frage des Jenseits kein Problem. Sie weiß, daß der Edle in die elysischen Gefilde hinabsteigt, daß der Schlechte im Tartarus für seine Schuld büßt. Sie kümmert sich nicht um die Ahnung, um dieses unbegreifliche Kind eines verstandesfremden Gefühls. Agamemnon, Nestor, Hektor haben keine Ahnungen; ihnen offenbart ein Gott die Zukunft. Wir würden heute sagen: eine unfaßliche innere Stimme, ein Drang, der sich verstandesmäßig weder begründen noch widerlegen läßt, trieb Helena aus ihrem stillen Gemach auf die Mauern Trojas, als Menelaos und Paris im endgültigen Zweikampfe um ihren Besitz streiten sollten. Sie ahnte und fühlte, daß ein Tag der Entscheidung gekommen war. Homer

berücksichtigt solche dunkle, unerklärbare Seelenvorgänge nicht; er setzt die Götterbotin Iris in Bewegung, um Helena auf die Mauern Trojas zu rufen, und es fällt ihm nicht ein, dieser Iris die parabolische Bedeutung einer inneren Stimme zu geben.

Die Romantik will dem Unbewußten seinen Platz in der Dichtung gewähren; wie es im menschlichen Leben eine große Rolle spielt, so soll es auch in der Poesie sich frei entfalten. Wie der Mensch, so soll auch der Dichter den Dunst- und Nebelweg des Übernatürlichen beschreiten. Und sucht nicht auch die Gegenwart diesen Dunst- und Nebelweg wieder auf? Ich brauche den Beweis nicht anzutreten; seine Stützen liegen klar zutage; selbst die Wissenschaft kann sich den Forderungen der Zeit nicht entziehen. Wenn der Psychiater die Erscheinung der Suggestion studiert, wenn er ihr Wesen beobachtet und zu ergründen sucht, so folgt er dem Zuge der Zeit. Die Suggestion, diese geheimnisvolle Art der Wirkung des Menschen auf den Menschen, gehört ja heute zum großen Teil noch der Welt des Unbegreiflichen an. Sie ist Lieblingsgegenstand der modernen Dichtung.

Die dunklen Kräfte, die sich verstandesmäßig heute noch nicht bestimmen lassen, spielen willenlähmend und willenanstachelnd gerade in den letzten dramatischen Würfen Ibsens eine große Rolle. Vor und neben Ibsen drangen schon die Meister des Naturalismus in die Welt des Übernatürlichen ein. Man denke an Maupassant und an seine psychiatrische Studie »Le Horla«. Selbst ein Beobachtungsgenie wie Zola kam nicht nur in seinem »Rêve«, sondern auch in anderen seiner

Romane durch symbolische Verwertung unergründbarer Kräfte in romantische Bahnen.

Die Suggestion gehört ohne allen Zweifel zum romantischen Apparat. In den Rahmen der Suggestion fallen alle Wirkungen des Menschen auf den Menschen, die nicht auf dem Wege des Verstandes sich vollziehen. Wir suggerieren einem Individuum eine Vorstellung, einen Wunsch, eine Handlung, wenn wir nicht mit Vernunftgründen ihn zu diesem Wunsche, zu dieser Handlung veranlassen. Die Suggestion kann einen Menschen zum willenlosen Sklaven eines andern machen. Fragt man ihn, warum er zum willenlosen Sklaven wird, so kann er die Frage nicht beantworten. Er weiß nur, daß er muß, nicht warum er muß. Liegt dieses Suggestionsproblem nicht einer der innigsten Dichtungen deutscher Romantik zugrunde? Käthchen von Heilbronn ist die willenlose Sklavin ihres hohen Herrn. Heinrich von Kleist bietet alle Kraft seines tief eindringenden psychologischen Blickes auf, um an Käthchen die Wirkungen der Suggestion begreiflich zu machen. Ja, sogar die dunkelste Art der Suggestion, die Telepathie, die Beeinflussung bei räumlicher Entfernung, hat in Käthchens und in Graf Wetters Traum Verwertung gefunden.

Eine Zeit, die der dunkelsten, unerforschtesten und unerforschbarsten Seite der Natur ihr bestes Interesse widmet, wird nicht bei den Resultaten des sorgsam prüfenden Gelehrten stehenbleiben, sondern mit kühner, vielleicht mit allzu kühner Hand nach dem Übernatürlichen langen. Das hat die deutsche Romantik seinerzeit getan, das geschieht auch heute wieder. Ist

es wunderbar, daß schon längst aus dem Naturalismus eine mystische Poesie sich entwickelt hat? Der Symbolismus übernahm von dem älteren Naturalismus das ganze große Kapitel des verstandesmäßig Unfaßbaren und arbeitete es eindringlich aus. Er begegnete auf allen Seiten Vorarbeiten; denn gerade die literarisch interessierten Gesellschaftsschichten richteten längst ihre Blicke in die Welt des Unbewußten.

Die Romantiker Brentano und Justinus Kerner waren Spiritisten wie nur einer der mystischen Adepten der Gegenwart. Brentano studierte eine hysterisch verzückte Nonne, Kerner spürte unermüdlich nach Geistern in Weinsberg. Der mystische Schuster Jakob Böhme war den Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck Muster und Vorbild. Auch heute wird er wieder in den Vordergrund geschoben. Mögen diese romantischen Bestrebungen von einst und jetzt manchem auch krankhaft scheinen, wir dürfen sie nicht außer acht lassen, wenn eine von romantischen Tendenzen erfüllte Zeit charakterisiert werden soll.

Wäre Schiller reiner Klassiker, er dürfte von dieser romantisch-mystischen Welt nichts wissen.

Schiller bekam von seinem Vaterlande ein gutes Stück schwäbischen Rationalismus mit. Ohne Zweifel neigt der Schwabe wenig zur Mystik. Uhland war ein klarer Kopf, ein bewährter wissenschaftlicher Arbeiter; wie die meisten seiner Landsleute hatte er eine einseitige Vorliebe für verstandesmäßige Wissenschaft. Die geheimen Gründe und Tiefen, die unter der Verstandeswelt gähnen, überließ er seinem Freunde Kerner. Die Schwaben nähern sich ihnen nicht gerne.

Vereinzelte Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Hölderlins sensitives Naturell litt schon in seiner Jugend an der kalten und klaren Luft des schwäbischen Rationalismus, und nicht auf schwäbischem Boden schuf Schelling seine Naturphilosophie. Schiller zog es ohne allen Zweifel zum Rationalismus. In seinen historischen und in seinen philosophischen Schriften ist ein guter Teil der Gedanken verarbeitet, die dem Boden der Aufklärungsphilosophie des achtzehnten Jahrhunderts entkeimt waren. Lessings Freund Mendelssohn hatte mächtig auf ihn gewirkt, und noch ein anderer Popularphilosoph, der Schweizer Sulzer, war nicht ohne Einfluß auf Schiller geblieben. Wenn Schiller also romantische Wege einschlägt, so ist diese Tatsache um so bemerkenswerter und um so bedeutsamer.

Wir dürfen mit einiger Sicherheit annehmen, daß Schiller auf die Wege der Romantik durch die deutschen Romantiker gekommen ist. Die Romantiker, die Schiller angeregt haben können, sind natürlich nur in der älteren romantischen Schule zu suchen. Arnim und Brentano hatten mit Schiller nichts mehr zu tun. Er kümmerte sich in seinen letzten Lebensjahren viel zu wenig um die gleichzeitige Dichtung, als daß er sich noch mit aufstrebenden Talenten befaßt hätte. Und auch unter den älteren Romantikern hat er nur zu den beiden Schlegel ein persönliches Verhältnis gewonnen, kaum zu Tieck. Als Novalis in Jena zu seinen Füßen saß, war von Romantik noch keine Rede. Der Romantiker Novalis wiederum hatte zu Schiller keine Beziehung mehr. Auch mit den Brüdern Schlegel

überwarf sich Schiller rasch. Seine Urteile verraten bald eine starke Animosität. Man hat aus ihr irrtümlich geschlossen, daß Schiller von Romantik überhaupt nichts wissen wollte. Richtiger wäre die Annahme gewesen, daß persönliche Gründe der Verstimmung vorlagen, die aber nicht jede ideelle Übereinstimmung ausschlossen. Einige wenige seiner Urteile mögen bestätigen, daß Schiller die ihm persönlich antipathischen Romantiker zuletzt absichtlich nicht an sich hat herankommen lassen. Er schreibt am 23. Juli 1798 an Goethe, die naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier der – ganz im Sinne der Xenien gedachten – Schlegelschen Athenaeumsfragmente mache ihm physisch wehe. Goethe urteilt da viel objektiver, wenn er antwortet: »Das Schlegelsche Ingrediens, in seiner ganzen Individualität, scheint mir denn doch in der Olla potrida unsers deutschen Journalwesens nicht zu verachten. Diese allgemeine Nichtigkeit, Parteisucht fürs äußerst Mittelmäßige, diese Augendienerei, diese Katzenbuckelgebärden, diese Leerheit und Lahmheit, in der die wenigen guten Produkte sich verlieren, hat an einem solchen Wespenneste, wie die Fragmente sind, einen fürchterlichen Gegner.«

Schiller maß die Romantiker mit seinem allerstrengsten Maßstabe. Selbst der glänzendsten Satire Wilhelm Schlegels, der »Ehrenpforte für Kotzebue«, hängte er einige hämische Bemerkungen an. Goethe sandte ihm das dramatische Pamphlet mit den Worten: »Beiliegendes anmutige Heft wird wohl bei Ihnen schon im Kurs sein, ... es ist nicht zu leugnen, daß es

brillante Partien hat.« Schillers Lob klingt viel gezwungener; er bekennt zwar, die Novität habe ihn sehr ergötzt, er findet manche Bonmots trefflich, dennoch kann er sich nicht versagen, hinzuzusetzen: »Noch etwas größern Reichtum in Materie und auch in Formen hätte das Werk vertragen können; so wie es jetzt ist, übersieht man und erschöpft man es zu leicht, eine endlose unübersehbare Fülle von Witz und Bosheit sollte es enthalten.« Wer auch nur einen Blick in die »Ehrenpforte« tut, muß zugeben, daß Schillers Urteil unbillig, noch mehr, daß es unrichtig ist. Die »Ehrenpforte« bietet vielleicht eher des Guten zu viel, in Materie und in Formen. Sehr charakteristisch ferner für Schiller ist ein Xenion, das er gegen Friedrich Schlegel richtete: »Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen, Bricht in der Gräkomanie gar noch ein hitziges aus.« Und doch hatte Friedrich Schlegel für seine Griechen keine lobenderen Prädikate gefunden, als Schiller selbst beinahe gleichzeitig in den Briefen über ästhetische Erziehung. Schon Koberstein rügte die Ungerechtigkeit dieses Mißurteils. Schiller legte an die Romantiker einen andern Maßstab als an sich selbst. Das war nicht immer so. Noch im Jahre 1795 hatte er, wie er dem Freunde Körner eröffnete, ein gutes Vorurteil für Wilhelm Schlegel. Er sei gegen sich selbst streng und scheine die Materien lange mit sich herumzutragen. Freilich litt der Tenor des Urteils über Wilhelm Schlegel nicht ohne Ursache starke Wandlungen.

Im Frühjahr 1792 war Schiller in Dresden bei seinem Freunde Körner zu Gast. Nicht als heimatloser Flücht-

ling, nicht als Ringender und Kämpfender kam er diesmal. Durch die großmütige Gabe des Herzogs von Schleswig-Holstein-Augustenburg war er von Geldsorgen befreit. Er freute sich der äußeren Sicherheit seiner Zukunft, ohne die auch eine energische Natur von der rücksichtslosen Selbstzucht Schillers nicht zur Reife gedeihen kann. Fortab durfte er seinem Genie leben. Mit Bewußtsein trat er als fertiger Mann in einen Kreis, der ihn einst mitleidig empfangen hatte, als er noch unter allen Drangsalen einer mühseligen Werdezeit litt. Im Hause Körners wurde ihm ein junger Mann vorgestellt, der schon durch seine Erscheinung alle Erinnerungen an jene unerfreuliche Vergangenheit wachrief. Auch er war ein Schützling Körners: ein verbummelter Studiosus juris, verbummelt nicht aus Trägheit und Indolenz, verbummelt, weil ihm sein Beruf nicht genügte, weil ein ganz anderes Schaffen ihn lockte, das Leben und Wirken eines großen Schriftstellers; geistreich, aber rauh, scharfsinnig, aber unliebenswürdig, der Typus des literarischen Bohémiens, der nichts geschaffen hat, der aber doch auf seine Begabung pocht und sie nicht versteckt, vorlaut und keck genug, einen der ersten Dichter seiner Nation auf gleich und gleich zu behandeln. Schiller blieb kühl. Er sah in dem jungen Mann einen unbescheidenen Witzling; ehe er diesen Geist anerkannte, wollte er seine Leistungen sehen. Er fand ihn zu unbescheiden fragelustig, er fühlte sich von dem unreifen Jüngling ausgeholt, geprüft, ergründet. Er lehnte ihn ab. – Der fragelustige, unbescheidene Jüngling war Friedrich Schlegel.

Friedrich Schlegel bekam von dem unangenehmen Eindruck, den er hervorgebracht hatte, Kunde. Es war ihm um so schmerzlicher, als er sich wohl bewußt war, mit den besten Absichten an den großen Dichter herangetreten zu sein. War er doch noch viel zu jung, um zu ahnen, wie unangenehm dem älteren, reifen Manne das Tentamen rigorosum sein mußte, dem der jüngere ihn unterwarf. Und dann paßte der unerfreuliche Eindruck, den er gemacht hatte, ganz und gar nicht zu dem Eindrucke, den er selbst mitbekam. Schiller erschien ihm auf den ersten Blick als großer Mann, er fand ihn ausgeglichener, vollkommener, als er erwartet hatte, er entdeckte in ihm zu seiner großen Überraschung einen aufmerksamen Beobachter. All das berichtete er brieflich seinem Bruder Wilhelm, und mit der ihm eigenen harten Selbstkritik wollte er auch später in seinem Bericht das gewonnene Urteil rein erhalten. Man merkt ihm an, wie schwer es ihm wird, objektiv zu bleiben, wo er bei Schiller so viel subjektive Voreingenommenheit wittert.

Erste Eindrücke entscheiden. Schiller sah bis an sein Lebensende in Friedrich Schlegel den unbescheidenen Witzling, den er in Dresden vor sich hatte. Für Friedrich Schlegel kam eine Zeit, da er die erkünstelte Objektivität seinem Verdrusse opferte, da er sich mächtig genug fühlte, den Dresdener Spott mit Zins und Zinseszins heimzuzahlen. Schiller ist auch nicht durch Friedrich Schlegel, sondern durch seinen Bruder August Wilhelm zur Romantik in Beziehung getreten.

Wilhelm Schlegel war als Mensch in allem seines Bruders Widerpart. Wenn Friedrich Schlegel, als

Knabe das Enfant terrible des väterlichen Hauses, Jahre auf Jahre brauchte, ehe er seinen Beruf fand, ehe er zu schöpferischer, zielbewußter Tätigkeit erwachte, so war Wilhelm von Anfang an ein Musterknabe, die Freude seiner Eltern, der Stolz seiner Lehrer. Rettete er doch seine literarische Tätigkeit sogar aus dem mehrjährigen auflösenden Genußleben eines Amsterdamer Banquierhauses, in dem er die Stelle eines Hofmeisters bekleidete. Friedrich war ein kantiges Naturell, das auf den ersten Blick fast immer abstieß, dem nicht gegeben war, durch Liebenswürdigkeit zu näherem Betrachten einzuladen, das im Gegenteil an jeden Menschen mit dem Anspruch herantrat, studiert sein zu wollen, Wilhelm hingegen war eine geschmeidige, anschmiegsame Natur, ein Mensch, dem günstige Feen in der Wiege die neidenswerte Gabe geschenkt hatten, zu gefallen und zu gewinnen, ein Schriftsteller, dessen blendende äußere Form oft über innere Leere wegtäuschte.

Als Schiller mit Wilhelm Schlegel in literarischen Verkehr trat, war freilich auch zwischen ihnen nicht alles rein. Nicht Schiller, sondern Wilhelm Schlegel hatte Ursache zu Verstimmung. Wilhelm war von Jugend auf begeisterter Verehrer Schillers und Bürgers gewesen. Als Schiller in seiner strengen Rezension der literarischen Existenz Bürgers einen tödlichen Stoß versetzte, stand Wilhelm im engsten Freundschaftsbund mit dem unglücklichen Göttinger Dichter. Er fühlte die Ungerechtigkeit Schillers doppelt, und er schrieb wenig beachtete Verse gegen denselben Schiller, dessen »Künstler« er vor kurzem noch in

einer eingehenden Analyse dithyrambisch gefeiert hatte. Im Jahre 1795 war Bürger freilich schon tot. Wenn nun auch Wilhelm anstandslos über das Grab des Entseelten hinweg seinem einstigen Vorbild Schiller die Hand reichen konnte, in seinem Herzen keimte doch eine aus dem innigen Verhältnis mit Bürger erwachsene Verstimmung weiter, die später noch zum Ausdruck kommen sollte. Dennoch entwickelte sich bald zwischen Schiller und W. Schlegel ein gedeihliches Verhältnis. Wilhelm Schlegel war der geborene Herold eines großen Dichters. Keiner verstand wie er, dem Publikum zu sagen, was es an Schiller und an Goethe hatte. Er war der glücklichste Vermittler zwischen Dichter und Publikum. Solche Vermittlung ist nicht leicht und gewiß nicht überflüssig. Keine neue Dichtererscheinung findet in weiteren Kreisen unmittelbaren und spontanen Beifall. Gerade Originalität hemmt den Erfolg, weil sie das Urteil unsicher macht. Der hohe Beruf der Tageskritik liegt in der schönen Aufgabe, dem Dichter die Hemmnisse wegzuräumen, die er auf seinem Wege zum Publikum findet. Die Tageskritik sollte dem Publikum die Augen öffnen, sie sollte ihm immer wieder zurufen: »Laß dich nicht durch Äußerlichkeiten beirren! Dringe mit mir in die Tiefe, du wirst reines Gold finden!« Nicht nur Wagner und Ibsen, auch Beethoven und Schumann, auch Schiller und Goethe haben diese wegebahnende Kritik benötigt, die ihnen den passiven Widerstand des Publikums brechen half.

Vielleicht ist es wahr (und man hat es tatsächlich den Romantikern und vor allem Wilhelm Schlegel vor-

geworfen), daß sie ein falsches Bild von Goethe seinem Volk gegeben haben. Genügt indes nicht, daß sie ein engeres Verhältnis Goethes mit seiner Zeit schufen, Verständnis für »Wilhelm Meister« oder für »Hermann und Dorothea« weckten? Dürfen wir behaupten, daß uns der alleinseligmachende Schlüssel zu Goethes Wesen eignet? Unzweideutige Bekenntnisse Goethes und auch Schillers liegen vor, die der Vermittlertätigkeit Wilhelm Schlegels volle Anerkennung zollen. So war Schiller sehr froh, als er hörte, daß Wilhelm Schlegel in dem ersten Rezensionsorgan jener Tage, in der jenaischen »Allgemeinen Literatur-Zeitung«, die Bedeutung des ersten Jahrgangs seiner »Horen« feststellen sollte.

Schiller, der kluge Schwabe, erkannte ferner sofort, daß Wilhelm Schlegel ihm auch ein unschätzbarer Mitarbeiter sein könne. Freilich wußte er nicht, daß das Beste an Wilhelm Schlegel auf die Rechnung des jüngeren Bruders zu setzen war.

Friedrich Schlegel und Schiller nahmen um 1795 einen verwandten geistigen Standpunkt ein. Sie berührten sich in einer Anschauungsweise, die wir mit Recht romantisch nennen können. Sie waren beide gleich unversöhnliche Gegner der Berliner Aufklärung des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Die Berliner Aufklärung der Jahrhundertwende war ein nüchterner Verstandesrationalismus. Ich habe bemerkt, daß auch in Schillers geistiger Entwicklung unverkennbare Spuren von Rationalismus sich nachweisen lassen. Allein mit dem Rationalismus Nicolais hatte er so gut wie nichts gemein. Geistige Be-

wegungen können in einseitige Extreme verlaufen. Was an dem Rationalismus Lessings und Mendelssohns lebenskräftig und frisch gewesen war, verdorrte unter der Hand Friedrich Nicolais. Für Nicolai gab es keine Phantasie; er glaubte mit dem Verstande alles und jedes ausmachen, mit rationalistischer Interpretation jeder Erscheinung nahekommen zu können, an deren Gestaltung die Phantasie mitgearbeitet hat. Der Verstand dieses Berliner Aufklärers ist ein nüchterner, hausbackener Alltagsverstand, der bei seiner Pfeife Tabak und bei seinem Glase Bier alle Rätsel der Natur lösen will. Auch die intimste Versenkung in die Geheimnisse der Natur steht zuletzt vor Rätseln, die sie nicht lösen kann. Von solchen Rätseln wußte Nicolai nichts. »Was Du mit Händen nicht greifst, das scheint Dir Blinden ein Unding«, ruft Schiller einmal dem Berliner Aufklärungsphilister zu.

Bedarf es noch eines Nachweises, daß Nicolais Aufklärung und die Romantik im schärfsten Gegensatz stehen mußten? Friedrich Schlegel war von Jugend auf Gegner der Aufklärung, er konnte selbst Lessing lange nicht ganz begreifen, weil er in ihm nur den Freund und Gesinnungsgenossen Nicolais sah. Erst als er die völlige Verschiedenheit Lessings und Nicolais erkannte, begann er Lessing zu schätzen. Von Bürger und Friedrich Schlegel lernte auch Wilhelm die Berliner Aufklärung verspotten. Daß die beiden Romantiker in ihrer Stellung zu Nicolai mit den Weimarer Dioskuren zusammentrafen, daß Schiller und Goethe nicht anders dachten, lehrt ein Blick in die Xenien.

Doch die Übereinstimmung Schillers und Friedrich Schlegels liegt nicht nur in der Ablehnung Nicolais. Beide holen sich die Waffen zum Kampf gegen ihn von Kant. Ihr Verhältnis zur Philosophie Kants hat sehr viel Verwandtes; beide wollen die Philosophie Kants zu ästhetischen und zu historischen Konstruktionen verwerten. Gleichzeitig scheidet Schiller nach kantischen Gesichtspunkten naive und sentimentalische Dichtart; Friedrich Schlegel, vielleicht noch enger an Kant sich anlehnend, objektive und interessante Poesie. Beiden dienen ihre Antithesen, antike und moderne Kunst in kontrastierender Charakteristik gegenüberzustellen, und merkwürdigerweise entkeimt beiden aus einer schier überschwenglichen Verehrung der Antike eine immer mächtigere Bewunderung für moderne Dichtung. Schiller hat aus diesem Bewußtsein heraus den Mut gefunden, seine Dichterart zu freier und ungehemmter Entfaltung zu bringen. Friedrich Schlegel schöpfte aus der gleichen Quelle seine Grenzbestimmung und seine Verehrung der romantischen Poesie. Die Übereinstimmung Friedrich Schlegels und Schillers ist so groß, daß man in wichtigen Äußerungen des jungen Romantikers nur einen Abklatsch von Lieblingsthesen Schillers gesehen hat. Tiefer eindringende Forschung läßt Friedrich Schlegels Selbständigkeit in besserem Lichte erscheinen; dennoch bleibt es eine schwere und vielleicht nie völlig lösbare Aufgabe, nachzuweisen, was an den damaligen Programmaufsätzen Schillers und der Brüder Schlegel reines und unbestreitbares Eigentum des einen und des andern ist. Vor allem hat Wilhelm Schle-

gel ausgezeichnet verstanden, das Edelmetall seines Bruders und Schillers in Kleinmünze umzuwandeln und seine Verbreitung auf diesem Wege zu erleichtern. Gerade deshalb schätzte Schiller Wilhelms Mitarbeiterschaft; er wußte sehr wohl, daß man seinen »Horen« den Vorwurf der Unverständlichkeit gemacht hatte. Ein gewandter Dolmetsch, der dem Publikum die geheimsten Lehren der »Horen« verständlich machte, war für ihn ein großer und unleugbarer Gewinn.

Leider konnte Schiller der Übereinstimmung mit der aufkeimenden romantischen Theorie sich nicht rein und ungetrübt freuen. Friedrich Schlegel, der ihm viel mehr hätte bieten können, der ohne allen Zweifel bedeutender und ihm kongenialer war als Wilhelm, kam immer mehr von Schiller ab. Zur selben Zeit, da sein Bruder mit Schiller auf das engste verbunden war, ließ sich Friedrich Schlegel verleiten, gegen den Gönner Wilhelms und gegen die ohnedies vielbedrängten »Horen« scharfe Rezensionen loszulassen. Wahre Kunstwerke satirischen Witzes richtete er gegen Schillers Musenalmanach. Zufall und Geldverlegenheit hatten ihn einem der Gegner Schillers in die Arme getrieben, der mit inniger Schadenfreude den jungen Kritiker gegen Schiller ausspielte. Freilich mochte der alte Groll, die unverwundene Dresdner Kränkung vom Jahre 1792, auch von Einfluß sein, um so mehr als Schiller auch jetzt noch den gereifteren Schriftsteller von oben herab behandelte und ihn mit unnötiger Strenge von seinen journalistischen Unternehmungen fernhielt. Die Waffen allerdings, die Friedrich Schlegel

gegen Schiller erhob, schmiedete er nicht allein; eine nur allzu bereite und allzu treue Hilfe fand er bei der Gattin seines Bruders, bei Caroline Schlegel.

Sooft man an Caroline Schlegel herantritt, zeigt sie neue Seiten, entwickelt dieser berückende Geist neue Anziehungskräfte. Ein genußfreudiges Sinnenwesen, der feinsten Gefühle, der zartesten Sensationen fähig, hat sie wie eine Herrscherin ihre Umgebung gelenkt. Ihr schuldet Wilhelm Schlegel das Beste, was er seiner Nation schenkte. Sie hat ihm die Augen für Goethe geöffnet, aber auch dem großen Shakespeareübersetzer treulich beigestanden; sie war für Friedrich Schlegel lange Zeit eine Pythia, der er die geheimsten Offenbarungen dankte. Aber Caroline Schlegel hatte kein Verständnis für Schiller. Das sinnenfrohe Weltkind versenkte sich in Goethes Dichtung wie keine vor ihr und wenige nach ihr. Wenn sie Goethes „Iphigenie« vorlas, bekam man ein ungeahntes, neues Bild von Goethe; doch die pathetische Ethik Schillers blieb ihr ein Buch mit sieben Siegeln. Gern half sie drum dem Schwager Friedrich die Pfeile spitzen, die er gegen Schiller versandte. Wilhelm seinerseits stand viel zu stark unter dem Einfluß der hochbegabten Frau, um ihrem Treiben zu wehren. Schiller löste daher mit Recht seine engen Beziehungen zu Wilhelm, als er mit Friedrich für immer brach.

Der Widerstreit, der zwischen Schiller und Caroline waltete, weist auf einen Gegensatz der Anschauungen hin, der Schiller den Romantikern, so sehr sie sonst mit ihm übereinstimmten, immer fremd und fremder werden ließ. Nicht trifft den entscheidenden

Punkt, wer Schiller als den Vertreter kantischer Sittlichkeit zum Gegenfüßler einer Gruppe macht, die für die freie Sittlichkeit der großen Persönlichkeit eintrat. Denn auch Schillers Lehre von der »schönen Seele« verfocht die Vorrechte des auserlesenen Einzelnen und entfernte sich durch solchen Individualismus von Kants Ethik. Vielmehr achteten die Romantiker auf sittlichem und auf künstlerischem Felde die Macht des Naturgesetzlichen, des Organischnotwendigen höher als Schiller. Unüberbrückbar war auch diese Kluft nicht; denn auch Goethe dachte von Naturgesetzlichkeit anders als Schiller. Trotzdem fanden Goethe und Schiller Formeln, von denen aus sie gemeinsam wirken konnten. Goethe lernte den kategorischen Imperativ schätzen, Schiller suchte die organische Notwendigkeit und Gesetzlichkeit im Walten der Natur und des Geistes zu begreifen. Darum trennen auch nicht große und unverkennbare Unterschiede, nur feine und feinste Abschattungen die Romantiker von Schillers Naturbegriff. Doch diese Abschattungen vergrößerten sich notwendig in den Augen der Romantiker, da Schiller die Grundsätze seiner organischen Ästhetik, seine Lehre von der Freiheit der Erscheinung, die sich sehr nah mit Goethes Glaubensbekenntnis berührte, nie öffentlich, sondern nur in Briefen an Körner zu unzweideutigem Ausdruck gebracht hatte. So konnten die Romantiker in Schillers Denken und Dichten einen naturfremden Geist entdecken. Eine Persönlichkeit von der starken und bewußten Sinnenfreude Carolinens glaubte vollends, Schiller sei als Künstler und Ästhetiker ein engherziger Moralist. Wiederum

stehen persönliche Mißverständnisse im Vordergrund, hemmte die Wirkung, die Schillers Persönlichkeit auf Caroline und ihre Genossen, der Eindruck, den Caroline auf Schiller und seinen Kreis ausgeübt hatte, eine wechselseitige Verständigung. Sie wäre vielleicht zustande gekommen, wenn beide Parteien unbefangen und unvoreingenommen ihre engverwandten Prinzipien miteinander erörtert hätten.

Persönliche Mißverständnisse, unnötig verschärfte Gegensätze haben den Bruch herbeigeführt; nicht unvereinbare Prinzipien waren seine Ursache. Naturen vertrugen sich nicht, die nach Tendenz und Geistesart zusammengehörten. Schiller ließ keinen anderen Romantiker mehr an sich herankommen. Tieck, ja selbst sein ehemaliger Schüler Novalis blieben ihm fern. Nur die geistigen Beziehungen waren unzerstörbar.

Der geistige Zusammenhang Schillers mit der Romantik wird nicht nur durch die Tatsache erwiesen, daß die Romantiker nach wie vor Ideen vertraten, denen Schiller bis an sein Lebensende huldigte. Vor allem erhärtet ein lange Zeit wenig beachteter Umstand ihre dauernde Verwandtschaft: trotz dem persönlichen Zwiespalt nahm Schiller romantische Formen und romantische Ideen in seine Dichtungen auf.

Schiller ist nur durch die Romantik bewogen worden, »Wallenstein« und die auf ihn folgende Reihe seiner Tragödien in Versform zu gießen. Eine echt romantische Idee, nicht gelegentliche formale Beeinflussung brachte ihm den fünffüßigen Jambus nahe. Schiller und die Romantiker stehen der Tragödie und

der Komödie gegenüber auf dem Standpunkte der Idealität. Nach ihrer Überzeugung gestattet die dramatische Illusion nicht nur, sie fordert geradezu eine Welt des schönen Scheins, die von platter Wahrscheinlichkeit nichts weiß. Das Drama, vor allem die Tragödie in Prosa abzufassen, heißt der Wirklichkeit Zugeständnisse machen. Die idealistische Kunst verwirft eine verstandeskalte Anschauungsweise, die auch von der Bühne herab die Sprache des täglichen Lebens hören will. Auch hier findet sich wieder die echt romantische Tendenz, nicht den nüchternen Verstandesforderungen sich zu fügen, dieselbe Tendenz, die zum Kampf mit Nicolai führte. Auf dramatischem Felde brachte sie Schiller und die Romantik mit Schröder, Iffland und Kotzebue in Konflikt. Schröder, Iffland und Kotzebue stellen die alltägliche Wirklichkeit auf die Bühne. Sie begnügen sich, ein Drama der platten Aufklärung zu schaffen, das mit der modernen naturalistischen Tragödie fast gar nichts gemein hat, aber wie diese auf den Vers verzichtet. Gegen die nüchterne Aufklärungsdramatik hat Schiller und haben die Romantiker immer Front gemacht. Gleich der Polemik gegen Nicolai zieht sich die kritische Verfolgung Kotzebues durch die ganze Romantik. Ein Blick in Schillers Abhandlung »Über naive und sentimentale Dichtung« oder in die »Xenien« läßt Schillers gleichen Standpunkt erkennen.

Ich muß den Einwurf gewärtigen: Wenn Schiller ohnedies die Prosa des täglichen Lebens auf der Bühne nicht dulden wollte, brauchte er dann noch die Romantiker, um den jambischen Fünffüßler in den »Wallen-

stein« einzuführen? Äußere Zeugnisse entkräften diesen Einwurf. Schiller schwankte tatsächlich lange, ob er sich für den Vers oder für die Prosa entscheiden solle. Erst Wilhelm Schlegels Shakespeareübersetzung entschied. Wilhelm Schlegel, außergewöhnlich begabt auf metrischem Gebiet, versuchte auch theoretisch früh die idealistische Ästhetik Schillers und seines Bruders auf metrische Probleme anzuwenden. In einem Aufsatze, der seine Shakespeareübersetzung einleitete, forderte er den Vers für jede Tragödie, die nicht in den Bahnen Kotzebues wandeln wolle, und wies damit Schiller den Weg. Die ersten Bände des deutschen Shakespeare setzten das Prinzip sofort in Wirklichkeit um, sie gaben zum ersten Male Shakespeares Blankvers ausnahmslos durch fünffüßigen Jambus wieder. Von ihnen lernte Schiller einen jambischen Quinar, der dem Verse des »Don Carlos« weit überlegen ist.

»Wallenstein« verfolgt nur metrische Ideen der Romantik, in »Maria Stuart« wird die Romantik in lebendige Gestalten umgesetzt. Mit Mortimer tritt ein echtes Stück Romantik in Schillers Dichtung ein. »Maria Stuart« ist katholisch gedacht, so katholisch wie damals nur irgendein Romantiker denken konnte. Maria Stuart, die katholische Dulderin, ihrer protestantischen Feindin Elisabeth so gegenüberzustellen, wie Schiller es tut, war nur in einer Zeit möglich, in der für den Katholizismus neues reges Interesse erwacht war. Die religiöse Bewegung der Romantik setzte kurz vor der »Maria Stuart« ein. Schleiermacher schrieb in Berlin seine »Reden über die Religion«. Novalis vertrat

in Jena die Idee eines unter dem Papsttum vereinigten, mit dem Orient verbundenen Europa. Bald traten einige führende protestantische Geister zum Katholizismus über. Ist ja doch der Katholizismus mit seiner reichen Kunst, nicht der Protestantismus die echt romantische Religion.

Was Mortimer zu Maria über kunstfeindlichen Protestantismus und kunstfreundlichen Katholizismus sagt, war um 1800 allermodernstes romantisches Aperçu. Schon 1797 vertieften sich Tieck und sein Freund Wackenroder in die katholische Malerei und redeten von ihrer bestrickenden Herrlichkeit. Im nächsten Jahre versammelten sich die Romantiker in Dresden, und von den Kunstwerken der Dresdener Galerie holten sie sich katholisch religiöse Stimmungen. Wilhelm Schlegel feierte in einem umfangreichen Gedichte den Bund der Kirche mit den Künsten.[10]

Noch einen Schritt weiter ging Schiller in der »Jungfrau von Orleans«. Er nennt sie eine »romantische Tragödie«. In ihr kommen wirklich nicht nur formale romantische Ideen zum Ausdruck, nicht nur romantische Begeisterung für katholische Kunst. In der »Jungfrau« behandelt er ein auch im modernsten Sinn romantisches Thema. Die Wissenschaft der Gegenwart sieht in Jeanne d'Arc ein Phänomen der Autosuggestion und der Suggestion. Das Mädchen erhebt sich zu schier übernatürlichen Wirkungen, weil es sich in seinem mystischen Glauben die Vorstellung einer göttlichen Mission selbst suggeriert; die Autosuggestion ist so stark, daß durch sie Johanna auch auf andere suggestiv wirkt. Dieses Wunder des Gottver-

trauens darzustellen, war Schillers Ziel. Mit Bewußtsein schreibt er dem schwachen Mädchen übernatürliche Wirkungen zu. Die große Szene zwischen Johanna und Burgund ist eine Suggestionsszene. Schiller freilich kannte den rätselumsponnenen Namen Suggestion nicht, doch ihre Wirkungen verwertete er; und er verzichtete auf alle rationalistische Interpretation. Gegen den rationalistischen Interpreten der Jungfrau, Voltaire, und gegen dessen »Pucelle« spielte Schiller den romantischen Glauben der Zeit aus. Die »Jungfrau von Orleans« enthält überdies einen Reichtum der Form, eine Fülle lyrischer Einlagen, die damals nur in der romantischen Tragödie gang und gäbe waren. Diesmal kann mit Bestimmtheit ein romantisches Gegenstück aufgedeckt werden. Schiller wandelte in den Bahnen Tiecks; nicht nur formal, auch inhaltlich ist seine »Jungfrau« der »Genoveva« Tiecks verwandt. Bis zu wörtlichen Anklängen läßt sich die Verwandtschaft verfolgen; diese Anklänge waren schon durch die große stoffliche Verwandtschaft gegeben. Auch Tiecks heilige »Genoveva« ist ein schwaches Weib, das nur durch frommes Gottvertrauen zum Siege gelangt. Es bleibt aber ein gewichtiges Zeugnis für die Stärke romantischer Neigungen, die in Schiller damals walteten, daß seine »romantische Tragödie« mit Tiecks Dichtung so nahe zusammentreffen konnte.

In der »Jungfrau von Orleans« kehrte Schiller zu der freieren Szenenführung Shakespeares zurück und näherte sich auch auf diesem Wege dem Brauche der deutschen Romantiker. Züge des Ritterschauspiels der Sturm- und Drangzeit, das ja auch von Shake-

speare sich hatte anregen lassen, wurden von Schillers veredelnder Hand hier zu neuem Leben erweckt; die Romantik schöpfte früher und später gern aus gleichen Quellen und blieb bemüht, dem alten Ritterdrama frische Lebenskraft einzuflößen. Freilich versetzte Schiller mitten in die shakespearisierenden Schlachtszenen der »Jungfrau« zwei Auftritte, deren antiker Charakter nicht bloß in dem gewählten Versmaß, dem Trimeter des alten klassischen Dramas, sich bewährt. Allein solche Mischung von Altem und Neuem war der Romantik besonders lieb. Schalt doch Schiller alsbald Fr. Schlegels Tragödie »Alarkos« ein »seltsames Amalgam des Antiken und Neuest-Modernen«. Er selber wagte gleich kühne Verschmelzungen antiker und moderner Form, Gesittung, Weltanschauung in der »Braut von Messina«. Friedrich Schlegel richtete im August 1803 an seinen Bruder die briefliche Frage: »Was für ein Wesen ist Schillers Braut von Messina? Ist sie alarkisch?« Die Zusammenstellung befremdet heute; doch schon im April desselben Jahres nannte Brentano das Stück Schillers »alarkisch mit Chören«. Wer unbefangen zurückblickt, begreift wohl, daß die »Braut von Messina« noch weit mehr als die »Jungfrau von Orleans« den Zeitgenossen wie ein romantisches Glaubens- und Kunstbekenntnis Schillers erscheinen konnte. Gibt es ein romantischeres Land als das Sizilien der Hohenstaufenzeit mit seinen Mischungen und Mengungen christlicher und heidnischer Lebensformen? In diesem Lande spielt sich eine Tragödie ab, die das Vorbild der Schicksalstragik Zacharias Werners und seiner Genossen geworden ist. Wohl hatte Goethe die

Schicksalsvorstellungen von Schillers Tragik ausdrücklich seinem dankbaren und doch so ungebärdigen Schüler Werner zum Vorbild und Muster gemacht. Doch die Romantiker wären dem Vorbild kaum so treu nachgefolgt, wenn in die »Braut von Messina« nicht von vornherein eine Fülle romantischer Lieblingsmotive, wie Vererbung und dumpfe Schicksalsmacht, verwoben gewesen wären, Motive, die Tieck längst verwertet hatte, wenn er den Wahnglauben des willensunfreien Menschen zu zeichnen sich gedrungen fühlte.

Im Sinne romantischer Poesie suchte – wie W. Schlegel sagt – die »Braut von Messina« das »Entfernteste zu verschmelzen«. Doch noch blieb ein starker technischer Gegensatz zwischen ihr und der großen Mehrzahl romantischer Dramen bestehen. Vereinheitlichung der Handlung strebte Schiller nach dem Vorbild antiker Tragik ebenso wie nach der Vorschrift des Aristoteles und seiner Anhänger an. Dieser »erste Versuch einer Tragödie in strenger Form«, in dem Schiller sich und anderen beweisen wollte, daß er auch als Zeitgenosse des Sophokles einmal einen Preis davongetragen hätte, rückt in seinem Aufbau und in seiner Szenenführung, vor allem aber durch die Verwertung des antiken Chors weitab von der shakespearisierenden Praxis der Romantiker. Da indes Schillers nächstes Drama »Wilhelm Tell« in allen technischen Fragen das Gegenteil der »Braut von Messina« bedeutet, da er hier zu freiester Szenenführung und zu einer gewollten Vielheit nebeneinander herlaufender Vorgänge gegriffen hat, mußte »Wilhelm

Tell« notwendig den Dank der Romantik erwerben, die hier den epischen Rhythmus ihrer eigenen Tragödien wiederfand. Der Stoff des nationalen Werkes und sein politisches Pathos begegnete vollends der neuerwachten politisch-nationalen Gefühlswelt der Romantiker. Darum durfte W. Schlegel mit gutem Gewissen den »Tell« das vortrefflichste von Schillers Werken nennen. »Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt«, rühmte Schlegel dem Drama nach; die Romantiker huldigten in ihren dramatischen Werken nur allzusehr der Poesie der Geschichte. Und wenn W. Schlegel den Gedanken erwog, ob »Wilhelm Tell« nicht angesichts der Tellskapelle am Ufer des Vierwaldstättersees unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, aufgeführt werden könnte, so gab nicht nur späterer schweizer Brauch ihm recht; vielmehr trat in diesem Gedanken ein romantisches Bühnenproblem hervor, dem das neunzehnte und das beginnende zwanzigste Jahrhundert nachging und das jetzt unsere Freilichttheater zeitigt.

Romantischer Stoff und romantische Form fanden also Raum in der Kunst des reifen Schiller. Wie unendlich viel die Romantik von Schillers Meisterdramen gelernt hat, wäre in gleicher Kürze kaum anzudeuten. Schon wenn Fr. Schlegel 1808 in den »Heidelbergischen Jahrbüchern« von den Versuchen seiner Zeitgenossen spricht, »die große Lücke, welche Schillers Verlust auf der deutschen Bühne ließ, auszufüllen«, klingt der geheime Wunsch durch, Schillers Kunst möge als Vorbild bestehen bleiben und die deutsche Bühne nicht ausschließlich den »durchaus genialischen Kunstjün-

gern« ausgeliefert werden, die »innigst überzeugt von der Schädlichkeit des Studiums für das wahre Genie« »jeden neuen Gedanken so lange abzujagen verstehen, bis er den Geist wohl aufgeben muß«. Friedrich Schlegel hatte dies zur Genüge erlebt.

Einer von Fr. Schlegels neuen Gedanken hatte auch in Schiller, nicht in dem Tragiker, sondern in dem Komödiendichter und Ästhetiker vollen Widerklang gefunden. Vorsichtiger ist es vielleicht zu sagen: um 1800 denken Schiller und Fr. Schlegel einen und denselben Gedanken weiter, der zu einer völligen Erneuerung und Umgestaltung der Komödie führen sollte.

Fr. Schlegels Aufsatz »Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie« hatte im Jahre 1794 geklagt: »Nichts ist seltner als eine schöne Komödie.« Das komische Genie begnüge sich, ernsthafte dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben mit seinen Reizen zu schmücken. Dadurch entstehe eine neue Gattung, eine Mischung des Komischen und tragischen Dramas, die sich gewöhnlich mit bescheidenem Stolz den ersten Platz über beiden anmaße. Gegen diese neue Mischgattung hatte Schlegel die Komödie der Griechen ausgespielt, die zugleich ein Rausch der Fröhlichkeit und ein Erguß heiliger Begeisterung sei. Die Freude sei an sich gut, auch die sinnlichste Freude enthalte einen unmittelbaren Genuß höheren menschlichen Daseins. So begründete Schlegel seine Vorliebe für Aristophanes.

Mit dieser Erwägung hängt alles zusammen, was im Lager der Romantik für die Wiedererweckung eines aristophanischen Lustspiels getan worden ist.

Hier sind auch die Angriffe theoretisch gerechtfertigt, die von den verschiedenen Gruppen der Romantik gegen das Rührlustspiel der Zeit gerichtet wurden.

Schiller kämpfte besonders in den »Xenien« mit verwandten Waffen gegen das Lustspiel, das damals die Bühne beherrschte. In der Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in einem Nachlaßblättchen »Tragödie und Komödie«, in den Bestimmungen, die er der »Dramatischen Preisaufgabe« vom Jahre 1800 gab, kehren gleiche Anschauungen wieder. Immer wird die Komödie dem Reich des »Schönen« allein zugewiesen, während der Tragödie das »Erhabene« vorbehalten bleibt. Schiller brauchte nur grundsätzliche Anschauungen seiner Ästhetik heranzuziehen, um zu solcher Formung des Gedankens zu gelangen: Die Komödie muß in uns den Zustand der Götter wachrufen, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt und kein Gesetz zwingt. Die Tragödie hingegen macht uns zu Heroen, zu göttlichen Menschen, zu Titanen. Ihr Reich ist das Reich der »Würde«, sie erweckt in uns rüstige Kraft, wenn das glückliche Gleichgewicht, das von der Komödie geschaffen wird, aufgehoben ist.

Doch für die deutsche Bühne der Zeit waren alle diese Scheidungen nur als Wünsche gedacht; sie konnten auf ihr ein Lustspiel nicht antreffen, das ihnen genügt hätte. Darum beklagte das Programm der »Dramatischen Preisaufgabe«, daß die »reine Komödie« durch die sentimentalische zu sehr verdrängt sei, und nannte es einen herrschenden Fehler der komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der

Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft werde. Fast wortgetreu stimmte diese Klage mit Fr. Schlegels Einwänden überein.

Schiller wie Schlegel hatten einen Vorläufer auf gleichem Felde in Kant. Schon 1764 wiesen Kants »Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« das Trauerspiel dem Erhabenen, das Lustspiel dem Schönen zu. Dort werde das Herz sanft gerührt, hier komme es auf feine Ränke und wunderliche Verwirrungen an. 1790 entwarf dann der Kantianer K. H. Heydenreich ein »System der Ästhetik« und leitete aus Kants Gegenüberstellung bereits die wesentlichen Wünsche ab, die von Schiller und Schlegel vorgetragen werden: das Lustspiel solle das Gefühl des Komischen erregen, nicht aber sanfte Teilnahme, wie dies meist geschehe. Schiller nahm Heydenreichs Buch in seine Bibliothek auf. In einer besonderen Schrift von 1797 kam Heydenreich nochmals auf den Gedanken zurück. Heydenreich, der auch sonst auf Fr. Schlegel gewirkt hat, dürfte Anregungen zu dessen Aufsatz über eine griechische Komödie gegeben haben.

Auch Schillers Freund Chr. G. Körner, mit dem Fr. Schlegel zur Zeit der Abfassung des Aufsatzes in engster Fühlung stand, huldigte gleichen Anschauungen. Noch 1808 vertrat in dem Büchlein »Ästhetische Ansichten« die Studie »Über das Lustspiel« dieses Glaubensbekenntnis. Aber schon am 4. März 1789 hatte Körner unter dem Eindruck des »Geistersehers« und seiner »feinen Züge von Charakterdarstellung« Schiller nahegelegt, sich einmal im »edlen« Lustspiel

zu versuchen. »Dir sind schon«, setzte er hinzu, »einige Stellen dieser Art in einem Stücke gelungen, das, wie Du weißt, sonst nicht mein Favorit ist, Kabale und Liebe.« Dürfte hier kaum an eine Komödie im strengsten Sinne Kants gedacht sein, so kam in Körners Brief vom 29. Juni 1790, also vielleicht dank Heydenreichs Anregung, der wesentliche Zug von Kants Auffassung weit stärker heraus. Abermals möchte Körner, daß Schiller sich im Lustspiel versuche. Diesmal wird Iffland vorgeworfen, daß er von der höheren Wirkung des Lustspiels keinen Begriff habe. Er wolle seine Stücke durch bittere Satiren und heftige Rührungen würzen. Aber dies zerstöre »die sanftheitere Stimmung«, in der Körner – mit Kant und Heydenreich – die »schönere Wirkung« des Lustspiels erblickt. Leben mit Grazie sei so darzustellen, daß die Aufmerksamkeit möglichst beschäftigt und der Genuß durch nichts gestört werde. Als endlich Schiller, von Körner immer wieder gemahnt und angestachelt, im Mai 1801 die Abfassung eine Komödie zu erwägen begann, legte Körner in einem Briefe vom 18. Mai 1801 sein »Ideal von einer Komödie« dar, die seines Wissens noch niemand in einem ganzen Stücke von größerem Umfang erreicht habe. Wiederum klingen die Gedanken Kants, Heydenreichs, Schillers und Fr. Schlegels an. Körner aber ging weiter; er schrieb: »An Tiefe würde es einem solchen Produkt nicht fehlen, also auch nicht an Befriedigung für Deinen Ernst. Eben daß man die Komödie zu frivol behandelt hat, hat sie verdorben. Res severa est verum gaudium — sagten die Alten.« So folgerte Körner jetzt, und mit

solchen Mitteln wollte er Schillers Bedenken bekämpfen, der mit gutem Rechte seine Natur für zu ernst gestimmt erkannt hatte, um ihr ein Lustspiel abzulocken. »Was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen«, hatte er ausdrücklich festgestellt.

Dennoch schrieb Schiller seine »Turandot«. Und wirklich ist ihm in dem Versuche nicht geglückt, seine Idee einer Komödie zu verwirklichen. Wohl entsprach der Italiener Gozzi, dem Schiller den Stoff und zum Teil auch die Form der »Turandot« verdankte, den Absichten, die Fr. Schlegel und seine romantischen Genossen mit dem Lustspiel verbanden, also auch den Absichten Schillers. Allein die Bearbeitung des Stoffes der »Turandot« bot doch zu viel Ernst auf; sie wurde, dem Rate Körners allzu getreu, eine »res severa« und nicht das freie Spiel der Freude, das Schiller selbst und Fr. Schlegel vorgeschwebt hatte. Schließlich kamen doch die tollen Farcen Tiecks und seiner Genossen dem Ideal der reinen Komödie noch näher als Schillers Drama.

Trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, daß Schiller und die Romantiker, voran Fr. Schlegel, auf dem Gebiet des Lustspiels ein gemeinsames Ideal hatten: ein letztes Zeugnis, wie engverwandt die Grundsätze der beiden feindlichen Parteien waren.

Gewiß sind die Romantiker zuletzt in Kunst und Leben an einem Ziele angelangt, für das Schiller sich nie erwärmt hätte; doch gerade deshalb enthält sein Verhältnis zur Romantik ein charakteristisches Stück Literaturgeschichte. Deutlich ist zu beobachten, wie sich langsam und allmählich eine neue Schicht von der

alten abgelöst. Wer aufmerksamen Blickes die jüngstvergangene, reichbewegte Kunst- und Literaturentwicklung verfolgt hat, konnte ähnliches beobachten: in geistig engverbundenen Gruppen entwickeln sich kleine, fast unscheinbare Gegensätze. Der Fernerstehende kann sie kaum begreifen und anfangs nur schwer erfassen. Dennoch sind solche Gegensätze, die vielfach weit mehr menschlichen und persönlichen als grundsätzlichen Charakter haben, Keime neuer Entwicklung. So sind die Romantiker, die als Schildknappen der Klassiker begonnen hatten, zuletzt zu deren Gegnern geworden. Von dem Klassizismus Weimars, dem romantische Ideen durchaus nicht fremd waren, löste sich so die neue Schicht einer Romantik, die mit dem Klassizismus nichts mehr zu tun hatte.

RICARDA HUCHS ROMANTIK

DARF ein ernster Forscher heute von Neuromantik reden? Die einen leugnen sie völlig; sie sehen in der Gegenwart nur vereinzelte romantische Züge, die sie eines gemeinsamen Namens und der Würde einer historischen Erscheinung nicht für wert halten. Andere widmen diesen Zügen ein warmes Interesse, suchen sie bis ins letzte zu begreifen und abzuschätzen, verwerfen aber entweder einen Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit oder verketzern, was sie an der Romantik von 1900 preisen, sobald dasselbe die Jahreszahl 1800 weist. Doch gibt es auch Kritiker, die der Romantik von heute ihren Platz tief unter der Romantik von einst anweisen. Wieder andere kämpfen hartnäckig gegen die alte und gegen die neue Romantik und beweisen durch ihre Erbitterung am besten, wie eng sie den Zusammenhang der beiden Kulturmomente empfinden und wie lebendig heute noch die Nachwirkungen der alten Romantik sind. Endlich ist eine letzte Gruppe bemüht, die Übereinstimmungen aufzudecken, das Verwandte herauszufühlen und den historischen Vorgang zu ergründen, durch den am Ende des Jahrhunderts die Tendenzen seines Anfangs sich erneuern.

Die Zahl dieser unvoreingenommenen Beobachter nimmt mehr und mehr zu. Wer Jahr für Jahr zu buchen hat, was zur Ergründung der Geschichte der Romantik auf deutschem Boden und anderwärts beigetragen wird, kann der Beobachtung sich nicht entziehen, daß objektive Vergleiche von einst und jetzt auf diesem

Felde mählich Mode geworden sind. Kaum einer, der heute von deutscher Romantik spricht, läßt sich den Parallelismus entgehen. Ich darf wohl erwähnen, daß ich schon vor vielen Jahren die Verwandtschaft älterer deutscher und neuerer französischer Romantik (damals hieß sie Symbolismus) betont und in den »Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte« von 1891 und 1892 Stimmen verzeichnet habe, die gleiches verkündeten. Ahnungen des Zusammenhanges hatte Theodore de Wyzéwa bereits 1886 geäußert; Brunetière, Thorel und viele andere folgten; Maeterlincks Übertragung von Novalis erhärtete 1895 die Vermutung. In Deutschland spürten Kritiker von der Art Felix Poppenbergs den Übereinstimmungen nach. Er und seine Genossen blieben nicht stehen, als auch in Deutschland den Naturalismus eine entgegengesetzte Richtung ablöste. Alfred Kerr, wie Poppenberg von Erich Schmidt auf romantischem Gebiete wissenschaftlich geschult, verkündete 1898 in der Vorrede seiner trefflichen Arbeit über Brentanos Roman »Godwi«: »Künstler am Ausgang des Jahrhunderts schaffen mit verwandten Mitteln wie an seinem Beginn die Romantiker . . . Spät erklingt, was früh erklang . . . Noch ein Tor muß erkennen, wie eng Beginn und Ausgang des Jahrhunderts im Grunde beieinanderstehn.« Im gleichen Jahre 1898 begannen selbst die »Preußischen Jahrbücher«, vorsichtig und behutsam, aber doch hoffnungsvoll die Frage der wiedererstehenden Romantik zu erörtern. Im Jahre 1900 erwogen Harry Maync in der »Vossischen Zeitung« (Sonntagsbeilage Nr. 9), dann August

Herzog und A. Dresdner in der »Nation« (28. April, 22. Dezember) das Thema. Im gleichen Jahre veröffentlichten Friedrich von Oppeln-Bronikowski und der allzufrüh verstorbene Ludwig Jacobowski ihre Sammlung »Die blaue Blume. Eine Anthologie romantischer Lyrik« (Leipzig, Diederichs), die von Klopstock bis zur Gegenwart romantische Lyrika deutscher Dichter nachweisen will. Seitdem brachte jedes Jahr neue Beiträge zur Beantwortung unserer Frage.

Niemand hat das Lied vom neuerstandenen romantischen Geiste heller und siegesstolzer erklingen lassen als die Dichterin Ricarda Huch. Ihre »Blütezeit der Romantik« ist freilich nicht eine mühsame Vergleichung von einst und jetzt.[11] Von der neuen Kunst und von der neuen Dichtung hören wir wenig. Wagner und Böcklin und Jacobsen sind gelegentlich genannt, die Münchener »Jugend« wird einmal mit dem »Athenaeum« der Brüder Schlegel verglichen. Wohl sähe mancher gerne Hofmannsthal und Stefan George einbezogen. Einer ihrer Kritiker sagt: »Es ist eigentlich wunderbar, daß Ricarda Huch dieser edlen Enkel edler Ahnen so gar nicht gedenkt.« War es nötig? Nein! Und hätte es ihren Zwecken gedient? Nochmals nein! Sich selbst stellt sie, die neuromantische Künstlerin, der alten Romantik gegenüber. Und wie das ganze Buch mit ihrem Herzblut geschrieben ist, wie da auf jeder Seite kräftig das Bewußtsein geistiger Kongenialität waltet, so enthüllt sich dem staunenden Auge des Beobachters, daß eine Frau von 1900, die vom Scheitel bis zur Sohle von modernem

künstlerischen Fühlen durchdrungen ist, ganz romantisch denken kann. Sich selbst wirft Ricarda Huch in die Schanze, die alte Romantik zu retten. Hätte sie besser getan, Hofmannsthal und Stefan George vorzuschieben? Wer weiß, ob sie dann nicht ihre besten Absichten zerstört hätte? Ist die Romantik gerettet, wenn ihre Verwandtschaft mit Hofmannsthal oder Stefan George nachgewiesen ist? Ich fürchte das Gegenteil. Das hieße heute noch bei vielen den Teufel mit Beelzebub austreiben. Die mutige Kämpferin ist mit ihren eigenen Waffen in den Kampf gezogen.

Und es ist ein Kampf. Oder sind das nicht Kampfrufe? Das 19. Jahrhundert »hat sich im Laufe seines Wachstums von denen, die seine Geburtshelfer und Taufpaten waren, undankbar und verkennend abgewandt«. »Die dunkeln Vorstellungen, die die meisten Menschen von der romantischen Poesie haben, als stehe sie in einem unversöhnlichen Gegensatze zu der sogenannten klassischen, als sei sie die überschwengliche, phantastische, verworrene, sind weitab von der großartigen Idee, die den romantischen Ästhetikern vorschwebte: jedes unpoetische Element soll aus der Dichtung ausgeschieden werden, alles aber, was der Sinn aufnehmen, der Geist erkennen, das Gemüt ahnen kann, soll die allumfassende in sich begreifen.« »Der Adler-Optimismus mit der Devise »Ascendam« macht die Romantik so ewig jung und herrlich. Sie zweifelten nicht, daß sie, wenn auch hundertmal geblendet und gelähmt, einmal das Antlitz der Sonne berühren würden.« Endlich am Schlusse des letzten, »Tod« überschriebenen Kapitels: »Ja, sie verschwanden spurlos,

die stürmenden Eroberer, wie die glänzenden Goten, die so herrlich und zuversichtlich begonnen hatten, wie die blonden Vandalen, die ihre heimische Kraft rasch unter glühender Sonne verschwelgten. In dem Kriege der Menschheit mit dem Schicksal hatte für diesmal das Schicksal gesiegt. Was darüber Tröstliches und Erhebendes gedacht werden kann, liegt alles in diesen Worten von Novalis: ‚Fortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte. Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen oder bei einem abermaligen; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriff, aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor.‘«

Novalis’ Worte könnten als Motto dem Buche voranstehen; und nicht nur dem Buche, sondern der gesamten Neuromantik. Einer Neuromantik freilich, die sich nicht auf Ästhetizismus beschränkt, die vielmehr alles zusammenfaßt, was immer im heutigen Geistesleben romantisch ist. Als Herold einer solchen im höchsten und weitesten Sinne gedachten Neuromantik lehrt Ricarda Huch, daß wir heute mitten in einer fortschreitenden, sich vergrößernden Evolution der alten Romantik stehen. Was damals die Vollendung nicht erreicht hat, sucht heute in reiferer Gestalt sich zu erneuern.

Nicht in der Form einer Flugschrift hat Ricarda Huch den Nachweis dieser Übereinstimmung von einst und jetzt gebannt. Vielmehr durchleuchtet dieser führende Gedanke eine ernst gedachte, auf eindringlichen

Studien ruhende Darstellung der älteren Romantik. Freilich schreibt sie von dem genialen Kreise der Schlegel, Tieck, Novalis als eine kongeniale Interpretin. In diese schwerverständlichen, schwerfaßbaren Charaktere hat sie sich so tief eingelebt, daß sie ihnen auf ihren verschlungensten Pfaden nachfolgt. Ihre rückhaltlose Hingabe hat man Kritiklosigkeit gescholten; man hätte gewünscht, da und dort ein schärferes, ablehnendes Wort zu vernehmen. Ich kann es ihr nicht zum Vorwurf machen, daß sie ohne kleinliches Zagen die schönste Aufgabe des Historikers erfüllt hat: das innerste Wesen längst Entschwundener zu verstehen und zu deuten.

Eher wäre ein anderer Einwurf berechtigt. Nicht nur menschlich fühlt sich Ricarda Huch in das Wesen der älteren Romantiker ein; auch als Schriftstellerin ist sie diesmal fast ohne Rest in ihnen aufgegangen. Ihr Buch liest sich gelegentlich nicht wie eine zeitgenössische Arbeit; es trägt in Form und Ideenentwicklung den Charakter der frühromantischen Geistesprodukte. Insbesondere ist es auf einer Idee aufgebaut, die mir ein würdiges Gegenstück der kühnsten Ahnungen jener Epoche scheint.

Den Eingang schmücken prächtige Miniaturbilder der beiden Schlegel und Carolinens. Keine wesentlich neuen Züge, aber wunderhübsch gefundene Worte leihen ihnen ihren Reiz. Ganz im Sinne der neueren wissenschaftlichen Betrachtung sieht auch Ricarda Huch in dem jüngeren Bruder den echteren Propheten, den wahren Pfadfinder, den romantischeren. Wil-

helm »war kein Magier«. »Es war nichts, gar nichts Dämonisches in ihm.« Ihm mangeln die feineren, aber wenig ausgiebigen Waffen seiner Genossen; und in diesem Mangel lag seine Stärke: »Er zerfaserte nicht das Innere, wie es damals die Darstellungsweise der modernen Schriftsteller wurde, denen es dabei nur selten gelang, eine ganze Erscheinung lebendig vor die Augen zu stellen ... Das Kränkliche, Unbestimmte, ins Grenzenlose Ausschweifende der meisten übrigen Romantiker lag nicht in seinem Wesen. Alles, was er schrieb, wenn es auch tiefer und bedeutender hätte sein können, war doch ein Ganzes, abgerundet, hatte Form.« Ihm steht Friedrich gegenüber als ein »Mensch von imponierender, aber nur schwer beweglicher Masse, der erfüllt war von Gedanken und Gefühlen, von sinnlich-geistigen Schätzen, die aber, allzu tief in den Grund seines Wesens eingewühlt, nur selten, nach den mächtigsten Erschütterungen, gegen die Oberfläche stiegen«. Trefflich sind seine, an Wilhelm gerichteten jugendlichen Beichten verwertet; auf ihnen baut sich eine feine Parallele zwischen Fr. Schlegel und Hamlet auf. Dagegen ist auch hier seine Verherrlichung des Müßiggangs zu sehr betont. Er war, wenigstens zeitweilig, träge; er ließ gerne andere für sich arbeiten. Allein, ganz äußerlich zu rechnen, die lange Reihe von Bänden, die er hinterlassen hat, war doch kaum durch Faulenzen allein zu erbringen. Um so treffender charakterisiert die Verfasserin das Verhältnis der beiden Brüder, indem sie die spätere Entfremdung nur leise berührt: »Mit ängstlicher Besorgnis hielten sie das Kleinod fest, das für sie einen Talisman be-

deutete: den Glauben an die innere Notwendigkeit, den Naturzwang ihrer Liebe. Die romantische Schule selbst ist ein Denkmal dieser Liebe. Der gewichtige Friedrich war der Magnet, der die begabten Freunde anzog, Wilhelm, der Rührige, Helle, Wache, ... organisierte sie.«

Der Charakteristik Carolinens hat ein feiner Kritiker nachgerühmt, hier habe eine Frauenseele die andere so tief verstanden, so zart gedeutet, daß er in den elysäischen Gefilden einst Zeuge sein möchte, wenn Caroline ihrer Interpretin entgegenschwebt und die schwesterlichen Seelen in einem ersten Kusse sich finden. Den Irrwegen dieses einzigen Frauenlebens ist Ricarda Huch teilnahmsvoll nachgeschritten; nicht die Handlungen, um derentwillen man sonst Carolinen schilt, sondern ihre Verbindung mit Wilhelm Schlegel macht sie ihr zum Vorwurf: »Sich halb aus spielender Verliebtheit, halb aus Bequemlichkeit in Liebe hineinzulügen, ist doppelt sündhaft für eine Frau, die sich das Recht nimmt, dem Instinkte ihres Herzens, wie wenn es eine heilige, unbestechliche Stimme wäre, sich anzuvertrauen, was auch das Urteil der Welt dagegen sagen möge.« Erst wenn sie Wilhelm verläßt und mit Schelling sich verbindet, wird Caroline in Ricarda Huchs Augen wieder sich selbst treu.

Von den Menschen geht unsere Deuterin weiter zu der Keimstätte der Romantik, zum »Athenaeum«. »Staunenswert ist für die Leser unserer Zeit, wie unveraltbar diese Blätter sind. Unzähligen Gedanken begegnen wir, die sich in unsern Tagen, ihrer Neuheit und Vereinzelung bewußt, kaum so frei und mutig

hervorwagen, wie sie dort ausgesprochen sind.« Scharf geschieden sind die Kennzeichen der Mitarbeiter: Novalis, dessen »Aussprüche wie Leuchtkugeln aufschweben in schönem Schwunge, eine sanfte Helligkeit über den dunkeln Himmel verbreitend und still ausatmend, ehe man sich ihrer deutlich bewußt geworden ist«; Schleiermacher, schärfer und bestimmter; Wilhelm, voll zierlicher Geschliffenheit und Weltlichkeit des Inhalts; Friedrich in seiner anregenden, mitreißenden Kraft. Die im »Athenaeum« vorgetragenen Ideen, fast nur zur Ergründung von Wissenschaft und Kunst und ausschließlich für gelehrte Künstler und künstlerische Gelehrte bestimmt, nehmen wirklich fast alles vorweg, was die Romantik bringen sollte: romantische Ethik und romantische Kunst, romantische Ironie und Naturphilosophie, orientalische Poesie und Frauenemanzipation.

Schon sind wir tiefer ins Romantische eingedrungen; schon sind uns die herben, oft wie Peitschenschläge treffenden Schlagworte des Athenaeums geläufig. Erst jetzt wagt das Buch den Schritt zu Novalis. Wieder trifft die Charakteristik sofort ins Schwarze: »Er gehörte nicht zu jenen Idealisten, die, die Augen an den Sternen hängend, mit den Füßen durch den Sumpf waten, im Gegenteil pflegte er nach Art des guten Realisten mehr zu leisten, als er versprach, indem seine Äußerungen über sich selbst sich immer nur mit dem Nächstliegenden beschäftigten, was er in sich erlebt hatte und wofür er einstehen konnte.« In jüngster Zeit erkannte auch die wissenschaftliche Forschung in der ganz eigenartigen Mischung von sach-

kundigem Realismus und mystischem Magiertum das innerste Wesen Hardenbergs. »Gerade in der Art und Weise, wie er den Stoff, der ihm in den äußeren Lebensumständen, zunächst im Beruf, geboten wurde, benutzte, bewies er, daß der Mensch wirklich jener Magier ist, der sich seine Welt erschafft und Staub durch seine Berührung in Gold verwandeln kann.« So trifft auch Ricarda Huch die entscheidende Stelle; und glücklich weist sie auf die Vorliebe hin, die dieser Phantasiebegabte, künstlerisch Veranlagte für Mathematik hegte.

Die Vorhallen sind durchwandert. Im nächsten Kapitel setzt die Darstellung der Idee ein, auf der das Buch die romantische Weltanschauung aufbaut; das Kapitel ist überschrieben: »Apollo und Dionysos«.

Also Nietzsche? Kein unnötiger Schrecken! Wir bekommen keine Charakteristik der Romantik vom Standpunkte Nietzsches. So diskret ist die für literarische Kritik ungemein fruchtbare Antithese des Dionysischen und Apollinischen angewandt, daß Nietzsches Name überhaupt nicht erscheint. Ja, ein fremdes Element ist da nicht in einen widerstrebenden Stoff hineingetragen; denn mit glücklichem Griffe holte Ricarda Huch aus Fr. Schlegels Abhandlung »Über das Studium der griechischen Poesie« (1797, S. 147) das Motto des Kapitels: »die leise Besonnenheit des Apollo« und »die göttliche Trunkenheit des Dionysos« hatte schon fast ein Jahrhundert vor Nietzsche der junge Romantiker im Gemüte des Sophokles gleichmäßig verschmolzen gefunden. Sicherlich heißt es nicht an die Romantik einen ihr fremden Maßstab legen, wenn die von ihrem

Führer geprägte Antithese zum Ausgangspunkte gemacht wird.

Die leise Besonnenheit des Apollo und die göttliche Trunkenheit des Dionysos findet Ricarda Huch auch in den Romantikern vereint; wenigstens in den älteren.

»Man irrt sich, wenn man annimmt, es sei den Romantikern nur in unklarer Verworrenheit wohl gewesen . . . Novalis nennt es im Gegenteil Folge einer krankhaften Konstitution, Einseitigkeit, daß das Genie bisher meistens ohne sein Wissen wirkte: der Mangel an Bewußtsein sei schuld, daß es immer nur glückliche Augenblicke hatte.« »Mit unermüdlicher Rüstigkeit und Frische bekämpft Baader den Jacobischen empfindsamen Satz, daß Denken dem Fühlen schade.« »Die ersten Romantiker haben denn auch unermüdlich gelernt und das Erlernte denkend zum Besitz ihres Bewußtseins zu machen gesucht.« »Das aber haben Schiller und viele andre auch getan, und zwar gerade solche, deren ärgste Feinde die Romantiker waren. Wenn das Wissen und Bewußtwerden allein den Romantiker machte, wie wäre es möglich, daß sie mit gutem Gewissen den großen Krieg gegen die Aufklärung hätten führen können, daß jeder beim Worte Romantik an den geheimnisvollen lauschigen Wald des Märchens und der Sage denkt, in den sie die Menschen wieder eingeführt haben; daß in ihrem Gefolge der Zauber, die Magie, das Rätsel, die Sehnsucht — alle die verschleierten Gestalten des Unbewußten erscheinen? Das ist eben, was niemand vergessen darf, daß das Bewußtein des Romantikers mit dem Gehalte des Unbewußten erfüllt ist.«

Diese Sätze geben in den Worten der Verfasserin die Grundidee ihrer Anschauung. Festgestellt sei vor allem: die Idee (ich abstrahiere von der nicht unanfechtbaren Formulierung) ist richtig, ist unausgesprochen in allen wissenschaftlichen Darstellungen der Romantik enthalten, und es ist gut, daß sie einmal eine eindringliche Erörterung erfährt. Denn sofort ergeben sich schlagende Folgerungen. Immer wieder wirft man die Romantik mit dem Sturm und Drang in einen Topf. Wie einfach und klar stellt sich jetzt das Problem. Der Sturm und Drang ist aufs Instinktive gewandt wie die Romantik. Als Vertreter des Instinktiven predigt F. H. Jacobi, der Rousseauist, daß Denken dem Fühlen schade. Die Romantik hingegen will das Gefühl unter die Lupe der Reflexion legen. Oder wie Ricarda Huch andeutet: »Es war die Entgegnung des Romantikers auf die Lehre der Geniezeit, daß die Poesie eine Blume sei, die sich nur des Nachts erschließe und dufte. Nachdem eben die Einsicht gewonnen war, daß nicht die Gelehrten, sondern das Volk die schönsten Dichtungen hervorgebracht hatte, fing man an, die Produkte eines gebildeten und unterrichteten Menschen mit Mißtrauen zu betrachten. Nicht denken, nicht lernen, damit die Unschuld des Instinkts nicht zersetzt werde. Diesem kleinmütigen Pessimismus, der dem Kulturmenschen nur die Wahl lassen wollte, entweder sein stolzes Erbe der Jahrhunderte oder die Kraft der Kunst aufzuopfern, schleuderte Novalis mit revolutionärem Übermut die Frage zu: Kann man Genie lernen? um sie zu bejahen.« Wird hier dem einseitigen Gefühlsprogramm des Sturmes

und Dranges ein weiteres Glaubensbekenntnis gegenübergestellt, so war es doch nicht darauf abgesehen, den alten rationalistischen Aberglauben, Gelehrsamkeit könne Genie ersetzen, neu zu bestärken. Der frohe Glaube, daß Wissen dem Genie förderlich sei, trat an seine Stelle.

Die Verfasserin hat sich einen Hinweis entgehen lassen, der, was sie vorbringt, in hellstes Licht setzt. Der Gegensatz zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik trat in der hier festgelegten Form unzweideutig zutage, als W. Schlegel im Jahre 1800 seinem einstigen Lehrer Bürger ein Denkmal setzte. Obgleich es auf eine Rettung des von Schiller überstreng verurteilten Sängers der »Lenore« angelegt war, wendete sich Schlegel scharf gegen Bürgers Satz: »Popularität eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit«, eine These, die völlig im Sinne des Sturmes und Dranges dem Dichter gedankliche Vertiefung verbot. Die absichtsvolle Weisheit Dantes, Cervantes', Shakespeares wurde von W. Schlegel gegen solche Gefühlsästhetik ins Feld geführt. »Wie eng«, rief er abwehrend aus, »würde die Sphäre der Poesie begrenzt, welche herrliche Erscheinungen in ihr würden unmöglich gemacht werden, wenn Bürgers Grundsatz allgemein gelten sollte!« Der Dichter dürfe Leser, die mit philosophischem Auge die Natur betrachtet haben, nicht unberücksichtigt lassen.

Bürgers Popularitätssucht hat ihn selbst auf Abwege geführt. Allein auch wo der Sturm und Drang sein Höchstes und Bestes leistet, tritt er vor dem Dilemma »Fühlen oder Denken?« in Gegensatz zur

Romantik. Rousseau hatte in der »Profession de foi du vicaire savoyard« seines »Emile« von Gott gesagt: »L'aperçois Dieu partout dans ses œuvres, je le sens en moi, je le vois tout autour de moi; mais sitôt que je veux le contempler en lui-même, sitôt que je veux chercher où il est, ce qu'il est, quelle est sa substance, il m'échappe et mon esprit troublé n'aperçoit plus rien.« Rousseau will dem Gottbegriff gegenüber die Grenze des Gefühls nicht überschreiten; er verzichtet auf jede begriffliche Umschreibung seines Gefühlsinhalts. Und in fast wörtlicher Übereinstimmung kündet Goethes Faust:

»Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst? ...
Erfüll davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn das dann wie du willst,
Nenns Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür. Gefühl ist alles,
Name Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmels Glut.«

Die Romantik scheute sich nicht, dem Gefühl einen Namen zu geben. Es war ihr nicht alles. Sie hoffte kühn genug, einen Namen zu finden, der mehr als Schall und Rauch wäre, nicht Nebel, sondern Klarheit brächte.

Je mehr ich der Antithese Ricarda Huchs nachsinne, desto einleuchtender wird sie mir. Der Stürmer

und Dränger enthüllt sich mir als temperamentvoller, von einem starken Gefühl beseelter jugendlicher Kraftmensch. Hingerissen von der Fülle seines Herzens wagt er keine Analyse seines Gefühls. Er ahnt tief; er bleibt aber bei seinen Ahnungen stehen. Er will sich seine Träume, die ihn wie Wirklichkeit umschweben, nicht deuten lassen. Ein Enthusiast, der fürchtet, scharfes Denken könnte ihm die Welt entzaubern!

Viel raffinierter, viel zusammengesetzter ist der Romantiker. Analyse des Gefühlsinhaltes ist sein stetes Bemühen. Diese Analyse zerstört sein Temperament. Immer will er seinen Träumen eine gedankliche Deutung leihen. Von den kühnsten Ahnungen schreitet er zu noch kühneren Hypothesen vor. Seine Gefühle werden jederzeit durch den vorwitzigen Denkakt gedämpft. Alles wird feiner, wird durchsichtiger, aber auch minder eindrucksvoll. Dort ersteht eine Poesie, die mächtig auch auf den Mindergebildeten wirkt; sie hat die Kraft ungeschwächter Jugend. Hier waltet ein vergeistigtes Dichten, das nur an eine stille Gemeinde auserwählter gleichgestimmter Geister sich wendet, das nur feinste Effekte erzielen will, in feinsten Abschattungen sich bewegt, wirksam nur, wo solche feinste Abschattungen nachgefühlt und nachgedacht werden können.

Der Stürmer und Dränger liebt die ossianische Sturm-, Wolken- und Gewitternacht. Für einen Augenblick nur erhellt ein Blitz die stürmisch bewegte Natur. Der Romantiker fühlt sich am wohlsten in der stillen Mondnacht, wenn das grelle Tageslicht verschwunden ist und dem beschaulich staunenden inne-

ren Auge eine Fülle ungeahnter Blicke sich eröffnet. Nicht umsonst singt der echteste Dichter der älteren Romantiker in seinen »Hymnen an die Nacht«: »Himmlischer als jene blitzenden Sterne dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht uns geöffnet. Weiter sehn sie als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt . . . Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht.«

Ist der Romantiker der »Nachtseite der Natur« zugewandt, so liebt der Klassiker die hellen, reinen Farben des südlichen Himmels, ihre scharfen und doch so harmonisch abgetönten Umrisse. In Rom fühlt er sich wohl und will nichts mehr wissen von dem graulichen Tag, der ihn im Norden umfing, nichts von der nordischen farb- und gestaltlosen Welt. »Nun umleuchtet der Glanz des helleren Äthers die Stirne; Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.« Der Romantiker indes flieht in die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangenhält.

Alle Verallgemeinerungen auf dem Gebiete der Geistesgeschichte tun einzelnen Tatsachen Gewalt an. Viel zu kompliziert ist das Geistesleben und seine Entwicklung, um sich in mathematisch genaue Formeln pressen zu lassen. So auch hier! Gelegentlich gefällt sich die Romantik in einseitiger Verherrlichung des Gefühls, also in den Bahnen des Sturmes und Dranges, gelegentlich in einseitiger Betonung des Denkens, also

in den Bahnen der Aufklärung. Ricarda Huch bringt Zeugnisse für dies und für jenes; und sie erklärt: »Ob wir nun in der Romantik bald auf ein Ausschweifen in dunklen Gefühlen treffen, bald auf Vergötterung des Kunstverstandes und der Kritik, das möchte ich vor allem betonen, daß das Ideal der romantischen Ästhetik eine Vereinigung von Fühlen und Wissen war.«

Auch hier unterläßt die Verfasserin, die Parallele mit der Gegenwart zu ziehen. Nur beiläufig sei hingewiesen, wie auch die Neuromantik sich nicht begnügt, feiner zu fühlen, sie will auch diese feinen Gefühle festhalten, beschreiben, deuten. Sie ist stolz auf ihre verfeinerten Sensationen, aber sie bleibt bei ihnen nicht stehen, sie dichtet auch nicht unbewußt aus ihnen heraus, sondern sucht sie wissentlich zum Kunstwerk auszugestalten.

Bisher konnte ich den Ausführungen Ricarda Huchs zustimmend folgen. Allein für ihre Beobachtung, die Romantik strebe nach Licht im Reiche des Instinktiven, sie verbinde dionysisches Ahnen mit apollinischer Klarheit, für diese wohlberechtigte These sucht sie nach neuen Formeln, zu deren Verständnis weiter auszugreifen ist, die obendrein die Sache – wie mir scheint – wenig fördern.

In dem reichen Ideenschatze der Romantik wird eine Frau, die der geistigen Befreiung ihres Geschlechtes durch ihr Wirken und Schaffen dient, die auf dem Felde der Kunst den Wettkampf mit dem Manne aufgenommen hat, kaum etwas Anziehenderes finden

als die romantischen Bemühungen, das Weib auf eine höhere Stufe geistiger Entwicklung zu heben.

In seinen ersten Aufsätzen schon hatte Fr. Schlegel, Carolinens leuchtendes Beispiel vor Augen, dasselbe Programm entwickelt. Gründlich und gelehrt, wie er war, zugleich damals voll einseitiger Vergötterung griechischer Kultur, leitete er seine Anschauungen aus antiken Lehren ab. Sein Aufsatz über »Diotima« (1795) führte aus: Plato und die Stoiker forderten, daß »die Weiblichkeit wie die Männlichkeit der höheren Menschlichkeit untergeordnet sein soll«. Er verfolgte die Maxime des weiteren in der griechischen Ethik und kam zu dem Schlusse: »Die Richtung der griechischen Sitten ging auf das Notwendige; der unsrigen auf das Zufällige und Einzelne. Was ist häßlicher als die überladene Weiblichkeit, was ekelhafter als die übertriebene Männlichkeit, die in unsern Sitten, in unsern Meinungen, ja auch in unsrer bessern Kunst herrscht?«

Ricarda Huch spricht von diesen Gedankengängen in dem Kapitel »Schiller und Goethe«. Ganz natürlich! Denn Fr. Schlegel und die Romantik treten mit solchen Anschauungen in schroffen Gegensatz zu Schiller, während sie sich Goethe auf diesem Felde verwandter fühlen. Die Verfasserin führt die wichtigsten Stellen aus dem Aufsatze über »Diotima« an und verknüpft sie mit den fast wörtlich übereinstimmenden Sätzen des an Dorothea Schlegel gerichteten Aufsatzes »Über die Philosophie« (1799).

Durchaus focht Fr. Schlegel für eine geistige Annäherung und Ausgleichung der Geschlechter, wäh-

rend Schiller das Weib auf ein weises Schalten im häuslichen Kreise beschränken wollte. Die Folgerungen, die sich aus Schlegels Programm für die Frau ergeben, formulierte am schärfsten Schleiermacher in seinem »Katechismus der Vernunft für edle Frauen« (Athenaeumfragment Nr. 364). Da ward dem Weibe geboten: »Laß dich gelüsten nach der Männer Bildung, Kunst, Weisheit und Ehre.« In diesen Worten sind die Tendenzen aller Emanzipation der Frau bis auf unsere Tage eingeschlossen.

Merkwürdigerweise wagt Ricarda Huch von solchen unzweideutigen und klaren Bekenntnissen einen kühnen Sprung zu Franz von Baaders Mystik. Auch an anderer Stelle begegnen wir in ihrem Buche dem Naturphilosophen. Nur dankbar zu begrüßen wäre eine eingehendere Berücksichtigung des Mannes und seiner mystischen Lehren; sie brächte manches Licht an dunkle Stellen der deutschen Romantik. Die besten Fortschritte, die neuerdings in der wissenschaftlichen Erforschung der Romantik erzielt wurden, danken wir einer vertieften Betrachtung ihrer Mystik, ihres Zusammenhanges mit der Naturphilosophie, ihrer Beeinflussung durch Jakob Böhme. Allein Ricarda Huch scheint sich hier mit Nachfühlen begnügt zu haben, läßt gerade hier eine schärfere gedankliche Erfassung vermissen. Unmittelbar an Fr. Schlegels Programmworte fügt sie den Satz: »Die Lehre von der Androgyne wurde später von dem Philosophen Baader, der auch hier von Jakob Böhme ausging, wissenschaftlich begründet, und das Wort Mannweib, das in unsrer Zeit so gesunken ist und einen schlechten Klang an-

genommen hat, bezeichnet danach die schönste und vollkommenste Form, in der der Mensch sich darstellen kann.« Ihr bezeugen schon Fr. Schlegels Worte, daß aus den wogenden psychologischen Anschauungen der Romantiker sich immer deutlicher das Idealbild der Androgyne, des Ganzmenschen, emporgehoben habe.

An anderer Stelle macht sie Baaders Androgynenlehre zu einem Mittelpunkt der romantischen Philosophie: »Alles was da lebt und leibet, geht aus dieser Androgynenlust hervor,« sagt Baader, »sie ist die geheime, undurchdringliche, magische Werkstätte alles Lebens, das geheime Ehebett, dessen Rein- und Unbefleckterhaltung das selige, gesunde, dessen Verunreinigung das unselige, kranke Leben gebiert. Jede lebendige Kreatur in jeder Stufe und Sphäre des Lebens ist, wie die Alten sagten, solarisch und terrestrisch oder siderisch und elementarisch zugleich, und das Sakrament des Lebens wird ihnen allen nur unter diesen zweien Gestalten gereicht.«

Durch den Ausblick zur Androgyne sind wir plötzlich aus ganz verständlichen Erörterungen ins tiefste Dunkel versetzt. Mit kühner Hand berührt Ricarda Huch eines der schwierigsten Probleme der Romantik; und nicht zum Heile ihrer Arbeit. Denn ein weiter, weiter Weg führt von der romantischen Emanzipation der Frau zu Baaders Androgyne. Ein so weiter Weg, daß von Frauenfrage bei Baader kaum noch die Rede ist; ebenso wie es den Fr. Schlegel und Schleiermacher fern lag, eine Androgyne im Sinne Baaders als erstrebenswertes Ziel weiblicher Bildung zu fassen.

Und doch: viel zu subtil, viel zu kompliziert sind die Gedankengänge, die Ricarda Huch etwas vorschnell sich kreuzen läßt, als daß ich etwa behaupten dürfte, ein Zusammenhang bestände überhaupt nicht. Freilich, wer zusieht, wie Baader sich mit dem Nachweise abmüht, Adam sei vor der Erschaffung Evas androgyn gewesen, der wird möglicherweise den Zusammenhang ebenso leichthin leugnen, wie Ricarda Huch ihn leichthin behauptet. Allein wenn Baader von der androgynen Natur des biblischen Urmenschen redet, so gehen seine Anschauungen schließlich durch Vermittlung Jakob Böhmes und der Gnostiker auf denselben Platon zurück, der auch Fr. Schlegel vorschwebt, wenn er das Ideal menschlicher Bildung in einem Verzicht auf »überladene Weiblichkeit« und »übertriebene Männlichkeit« sucht. Platons Symposion bietet die uns geläufigste Form des Mythus, der von der androgynen Natur des Urmenschen berichtet.

Jedoch zwischen Fr. Schlegel und Baader liegt noch die Naturphilosophie Schellings, die »Magie« Hardenbergs. Da wird Geistiges nach physischen Gesetzen, Physisches nach Geistesgesetzen interpretiert. Der Parallelismus des Naturlebens und des Geisteslebens wird ungemein phantastisch von Novalis, besonnener, aber doch auch mit starken Wagnissen von Schelling gepredigt. Wie nahe lag es diesen naturphilosophischen Sehern, das Geschlechtsverhältnis geistig zu fassen, geistig zu deuten! Hatte doch selbst das rationalistische 18. Jahrhundert mit solchen Analogien gespielt. Empfänglichkeit als weiblich, Selbsttätigkeit als männlich zu fassen, ist sogar dem Antipoden der Ro-

mantik auf dem Felde der Frauenfrage, ist sogar Schiller durchaus geläufig. Neben Schiller, unter Schillers Leitung und mit dessen Zustimmung verfolgte Wilhelm von Humboldt den Antagonismus der Geschlechter in der organischen Welt und suchte das Prinzip der Zeugung für die Welt des Geistes durchzuführen. Schon Kant hat über diese Interpretationen des Geschlechtsverhältnisses bedenklich den Kopf geschüttelt.

Ich kann an dieser Stelle nicht näher erläutern, inwiefern dem »Dualismus« der Naturphilosophie Schellings die symbolische Verwertung des Geschlechterverhältnisses wohl taugte und taugen mußte. Betont sei nur, daß Baaders theologische Benutzung der Androgyne auf Schelling fußt. Dagegen stelle ich fest, daß Ricarda Huch diese Zwischenstufen übersieht oder wenigstens viel zu wenig scharf charakterisiert. Dann aber, daß sie zwar Humboldt nicht nennt, aber selbst ganz in seiner Weise mit dem Parallelismus des geistigen und des geschlechtlichen Lebens arbeitet.

Um nämlich die Beobachtung, die wir oben betrachtet haben, zu erläutern, die berechtigte Behauptung, daß die Romantiker sich über ihre Gefühle durch Denken Klarheit verschaffen wollen, baut Ricarda Huch folgende Theorie. Sie scheidet den seiner Gefühle unbewußten Menschen, der die Gefühle hat, sie aber nicht kennt; den seiner Gefühle bewußten Menschen, der sie zwar kennt, aber nicht hat; und den harmonischen Zukunftsmenschen, der die Gefühle hat und sie kennt. Sofort wendet sie die Geschlechtsterminologie auf diese Scheidung an. Die

Unbewußten sind die männlichen, die Bewußten sind die weiblichen Naturen; der harmonische Zukunftsmensch ist die anzustrebende Androgyne.

Ich frage zunächst: stimmt diese Scheidung mit unserer Auffassung männlichen und weiblichen Gefühlslebens? Oder haben die Romantiker jemals Mann und Weib nach diesem Gegensatze des Bewußten und Unbewußten geschieden, jemals im Manne den Vertreter des Unbewußten, im Weibe die Verkörperung des Bewußten erblickt? Ich glaube weder jene noch diese Frage mit Ja beantworten zu dürfen. Ferner sei gleich bemerkt: schon Humboldt schien nicht zu ahnen, daß er nur Metaphern gebe; durch die Naturphilosophie ist allerdings die Metapher zu wissenschaftlichen Ansprüchen erhoben worden. Ricarda Huch indes deutet so wenig wie Humboldt an, daß sie nur mit schillernden und zweideutigen Bildern arbeite, die weder für die Stellung des Weibes innerhalb moderner Bildung etwas besagen, noch ihre psychologischen Scheidungsversuche erhellen oder wahrscheinlicher machen.

Daß ich nicht zu hart urteile, bezeuge die weitere Darstellung von Ricarda Huchs Theorie. Statt einer Verdeutlichung neue Bilder, statt genauer gedanklicher Fassung gibt sie dunkle Ahnungen.

»Man kann sich den Verkehr zwischen den beiden Welten [der Gefühlswelt und der Welt des Bewußtseins] etwa so vorstellen, als gäbe es eine Klappe, die die obere Welt von der unteren trennt.« Bei den gemeinen Durchschnittsmenschen öffnet sich die Klappe niemals von selbst, außer im Traume. Das ist der

männliche Typus. Beim weiblichen steht die Klappe immer offen. »Es ist gerade, wie wenn ein Riß in einer Dampfmaschine wäre, die nicht arbeiten kann, weil der Dampf ausweicht und keinen Druck mehr ausübt.« Beim mannweiblichen, harmonischen Typus ist die Verbindung zwischen den beiden Welten durch eine Feder geregelt. »Ungestört geht die Entwickelung der Kräfte im Unterirdischen vor sich. Sind sie aber reif, so heben sie die Klappe und betreten das Lichtreich.«

Neben diesem Gleichnis steht noch ein zweites, das die Gegensätze und ihre Verbindung im Bilde der Kegelschnitte darstellt. Ich sehe indes lieber von dieser potenzierten Bildlichkeit ab und begnüge mich mit der ersten Metapher, die dem Geschlechtsverhältnis entstammt:

Der männliche Typus (Bauern- oder Römertypus) umfaßt »die einfachen, handelnden Menschen, die Arbeitstiere, aber auch solche, die imstande sind, heroische Taten zu tun«.

Der weibliche (oder artistische) Typus zeigt sich bei Menschen, die nicht groß sind in ihren Handlungen; kaum gibt es überhaupt eine Außenwelt für sie, die ganz durch die unentdeckte Innenwelt in Anspruch genommen sind. »Vorzüglich Musiker gehören hierher, Dichter, Schauspieler, alle Arten von Künstlernaturen und Talenten, nur nicht die ganz Großen, die das Bleibende schaffen. Auch Schwärmer, Idealisten und Kritiker, die alles besser wissen, aber nichts besser machen können, sind unter diesen. Man kann sie auch Übergangs- oder Dämmerungsmenschen nennen.«

Die harmonischen, mannweiblichen Menschen brauchen nicht, um ihres Wissens willen, auf Handeln und Schaffen zu verzichten. »Sie können zuweilen mit den Menschen der ersten Klasse verwechselt werden, wie denn das Genie auch oft aus primitiven Kreisen hervorgeht. Sie können einfach, ja unbedeutend erscheinen, und es kann das Ansehen haben, als brächten sie das Große, was sie leisten, nur zufällig hervor.«

Ich will nicht bestreiten, daß eine richtige psychologische Beobachtung hier zugrunde liegt. Ich kann auch noch zugeben, daß die Romantiker dem zweiten Typus zugerechnet werden, daß sie Dämmerungsmenschen waren. Allein die böse Bildlichkeit! Wie wenig durch sie zu erzielen ist, beweise folgende Tatsache. Auch Jean Paul hat einmal versucht, die »Dämmerungsmenschen« Ricarda Huchs in eine Gruppe zu vereinen. Seine »Vorschule der Ästhetik« (§ 10) spricht von »weiblichen, empfangenden oder passiven Genies«, die zu den echten Genies und zu den Talenten in Gegensatz treten. Sie gebieten, reicher an empfangender als schaffender Phantasie, nur über schwache Dienstkräfte; im Schaffen fehlt ihnen die geniale Besonnenheit, die allein von dem Zusammenklang aller und großer Kräfte erwacht. Es sind »Menschen, welche — ausgestattet mit höherem Sinn als das kräftige Talent, aber mit schwächerer Kraft — in eine heiliger offne Seele den großen Weltgeist, es sei im äußern Leben oder im innern des Dichtens und Denkens, aufnehmen, welche treu an ihm, wie das zarte Weib am starken Manne, das Gemeine verschmähend, hängen und bleiben, und welche doch, wenn sie ihre Liebe aussprechen

wollen, mit gebrochnen, verworrenen Sprachorganen sich quälen und etwas anderes sagen als sie wollen.«

Dieselben Menschen, die Ricarda Huch dem weiblichen Typus zuweist, sind hier charakterisiert. Ich lege keinen Wert auf Abweichungen im einzelnen, betone vielmehr, daß auch hier mit der geschlechtlichen Terminologie gearbeitet und von weiblichen Genies gesprochen wird. Die Übereinstimmung ist so schlagend, daß man fragen könnte, ob Ricarda Huch nicht überhaupt von Jean Paul beeinflußt ist. Sie ist es sicher nicht. Und doch zeigen gerade die aus gleichen Prämissen gezogenen gegensätzlichen Schlüsse Jean Pauls und Ricarda Huchs, wie unzuverlässig diese geschlechtliche Terminologie ist, wie sie lediglich zu Verwirrung und Widerspruch führt.

Jean Paul wie Ricarda Huch suchen einen interessanten Typus menschlicher Begabung festzulegen. Beide sehen die wesentliche Eigenheit dieses Typus in den ans Weibliche gemahnenden Charakterzügen. Jean Paul weist diesem Typus, ebenso wie Ricarda Huch, die Romantiker zu; er nennt ausdrücklich Novalis. In aufsteigender Linie geht es bei Jean Paul vom Talent zu diesem Typus und endlich zum Genie empor; ebenso schreitet Ricarda Huch vom Manne der Tat zu unserem Typus und zuletzt zum Genie hinauf. Allein während das Genie Jean Pauls das Weibliche des Übergangstypus wieder abgestreift hat, nimmt Ricarda Huch dieses selbe Weibliche für das Genie gleichfalls in Anspruch. Genau besehen ist mithin ihre höchste Entwicklungsform nicht eine Verbindung der ersten und zweiten Stufe, sondern nur eine Modi-

fikation der zweiten. Denn »Mannweiber« sind doch schon die Vertreter unseres Typus; und so nennt denn auch Jean Paul einen Novalis und seine romantischen Genossen »geniale Mannweiber«. Welcher qualitative Unterschied bleibt dann zwischen den Vertretern von Ricarda Huchs »weiblicher« und den Vertretern ihrer »harmonischen« Stufe übrig? Einen Unterschied zwischen »weiblichen« Männern und »mannweiblichen« Männern konstruieren, heißt das nicht Haare spalten?

Wohlbemerkt: der logische Fehler liegt nur in der Anwendung der metaphorischen Geschlechtsterminologie. Die ursprüngliche romantische Anschauung, wie Fr. Schlegel sie vorträgt, ruht auf viel einfacheren Grundlagen: Mann und Weib als Extreme; Ausgleich der Geschlechtseigentümlichkeiten als Vorbedingung harmonischer Menschheit. Da sind die Dinge sachlich erfaßt, nicht bildlich. Ricarda Huch hingegen arbeitet, wie W. von Humboldt und die romantischen Mystiker, mit einer geschlechtlichen Benennung geistiger Eigenheiten, die lediglich zu Widersprüchen und Unklarheiten führt. Von dem berechtigten Ausgangspunkte ihrer Betrachtung der Romantik, von der Antithese des unbewußt Gefühlsmäßigen und der gedanklichen Klarheit, gelangt sie durch das terminologische Spiel zu einer unheilvollen Verwirrung, in der die Begriffe Bewußt und Unbewußt mit den Worten Mann und Weib verhängnisvolle Verbindungen eingehen.

Begnügte sie sich, lediglich die romantischen Ansichten vom Geschlechtsverhältnisse als solche vorzutragen, ich hätte gewiß nichts einzuwenden. Allein jetzt baut sie in bildlicher Verwertung des Gegen-

satzes der Geschlechter ein eigenes System, das da und dort mit romantischer Anschauung zusammentrifft, das das Problem der Frauenemanzipation mit der Androgyne Baaders verknüpft, die einer ganz anderen Welt angehört, und zuletzt immer noch die Frage offen läßt, ob es das Wesen des Männlichen und das Wesen des Weiblichen richtig erfaßt. Und – das Schlimmste! – auf diesem System, auf dieser schwankenden Unterlage ist Ricarda Huchs Darstellung der älteren Romantik errichtet.

Denn leider: was im folgenden über den romantischen Charakter, über romantische Philosophie und Religion gesagt wird, über romantische Liebe und romantische Ironie — alles oder fast alles ruht auf diesen unklaren Lehren vom Weiblichen, das sich des Unbewußten bewußt, vom Männlichen, das des Unbewußten unbewußt ist, und von der harmonischen Androgyne. Ich gebe nur die wichtigsten Belege.

Der romantische Charakter: »Was ihm fehlt, ist Charakter und Harmonie, aber er hat, wenn man den Berührungspunkt des Unbewußten und Bewußten so nennen darf, Seele. Er hat einen Körper, in dem das ausgelassene Herz bald zu geschwinde, bald zu träge klopft, ein Gesicht, aus dem uns suchende, ahnende Augen voll Geheimnis ansehen.« »In dem harmonischen Menschen entwickeln sich die beiden Wesenshälften, Mann und Weib, Tier und Engel, gleichmäßig, so daß sie in guter Kameradschaft nebeneinander aushalten können; . . . der romantische Mensch ist eine personifizierte unglückliche Ehe und Mißheirat.« »Das Bewußtwerden, die beständigen Berührungen zwi-

schen Natur und Geist, denen nie eine gänzliche Vereinigung folgt, die aufregenden Stelldicheine in der Dämmerung sind die Ursachen jener grenzenlosen Sehnsucht, jenes unersättlichen Verlangens, woran der Romantiker sich aufzehrt.« »Das Unbewußte ist wie eine Masse, die dem Menschen das nötige Gewicht gibt, seinen Ballast, damit er nicht den Winden und Wellen ein Spiel wird. Wenn es sich auflöst und wie ein berauschender Wein in den Kopf steigt, verliert er das Gleichgewicht und den Halt« . . . In solchen künstlerisch geschauten, dichterisch gesagten Abwandlungen ihres Themas bewegt sich Ricarda Huch. Sicherlich bleibt ein Rest, den der Forscher nutzen kann. Denn die Künstlerin verleugnet auch hier nicht ihre Kraft, den Menschen in die Seele zu schauen. Mag ihre Psychologie immerhin nur in lyrischen Bilderreihen sich ergehen, sie weiß doch, was des Menschen Brust bewegt. Wie fühlt sie sich in diese romantischen Dämmerungsmenschen ein, die ihre Schwäche ahnten und voll bitteren Schamgefühls unter ihr litten; die verblüfft staunten, wenn ein Naturmensch von starken Instinkten, wie Schelling, in ihren Kreis trat. Und die doch das Danaergeschenk ihrer eigentümlichen glücklich-unglücklichen Begabung nicht missen mochten und stolz waren auf das, was sie als Unheil empfanden: die leichte Beweglichkeit, die feine Reizbarkeit, die ungehemmte Produktivität. Wiederum hören wir da die Neuromantikerin sprechen, die weiß, daß sie den Geist der alten Romantik in sich aufgenommen hat.

Allein diese echt menschlichen Tiefblicke weichen immer wieder den Variationen des dunklen Leitmotivs.

Im Kapitel »Romantische Philosophie« spielt – wie wir schon sahen – Baaders »Androgynenlust« ihre trübe Rolle. Hier wie bei der Erörterung der »Neuen Religion« mündet die Betrachtung in das Thema vom Bewußten und Unbewußten. Nicht sei nochmals gesagt, wie das Kapitel »Goethe und Schiller« zwar zunächst die Frage der Frauenemanzipation im eigentlichen Sinne nimmt, dann aber sofort ins Dunkle umschlägt. Auch in anderem Sinne erklingt hier noch das Leitmotiv; die Romantik trennt sich von Goethe – heißt es –, sobald er auf Kosten des Modernen das Antike zu verherrlichen beginnt; jetzt vermissen die Romantiker an ihm das Dionysische, er ist des Unbewußten nicht mehr bewußt genug. Auch da kann ich nicht ganz zustimmen.

Den leichter geschürzten Abschnitt vom romantischen »Leben« (er bietet nach dem Gesagten nichts wesentlich Neues) überschlagend, finden wir in der »Romantischen Liebe«, nun ganz platonisch gefaßt, die Lehre von der Annäherung der Geschlechter wieder: eine Mannes- und eine Weibesseele fühlen, daß »sie miteinander das verlorene Götterbild herstellen können«; so entsteht Liebe. Mann und Weib erziehen sich gegenseitig zu »Androgynen«. Immerhin stehen wir gerade hier, wo von Mann und Weib nicht bloß metaphorisch die Rede ist, auf festerem Boden.

Die Theorie vom Bewußten und Unbewußten kommt auch in dem Abschnitt »Romantische Ironie« zur Geltung, ebenso in der lehrreichen Charakteristik »Romantischer Bücher«. Im »Märchen« sieht der Romantiker mit Staunen und Entzücken jenes wogende Chaos,

jene magische Verwirrung, also jenen »weiblichen« Zwischenzustand, aus dem eine harmonische Welt entstehen kann. Und wieder klingt das Leitmotiv an, wenn die Symbolik der romantischen bildenden Kunst erörtert und der Unterschied symbolischer und allegorischer Behandlung gesucht wird: »Kunst ist angewandte Mystik. Auf bewußt angewandter Mystik beruht die Allegorie, auf unbewußt angewandter die Symbolik.« So möchte Ricarda Huch das romantische Glaubensbekenntnis umschreiben.

Die beiden Schlußkapitel zeigen, wie die ältere Romantik ausklingt und erstirbt. Die Lehre vom Bewußten und Unbewußten – so spinnt die Dichterin ihren Faden zu Ende – mußte eine schwere und gründliche Natur, die nicht nur spielen, sondern mit all den Stimmungen, Phantasien, Gedanken, Träumen Ernst machen wollte, dem Katholizismus zuführen. Es war das Schicksal Friedrich Schlegels. Die letzte Folgerung der romantischen Lehre ist in dieser Betrachtung Ricarda Huchs dem leitenden Gedanken ihres Buches unterstellt.

Mit strenger Folgerichtigkeit hat Ricarda Huch ihren leitenden Gedanken durchgeführt. Respekt vor der Denkkraft einer Frau, die mit solcher Energie ihren Stoff an einer Kette aufreiht! Wären nur die Glieder dieser Kette haltbarer. Und doch, wie begreiflich ist ihr Verfahren. Die Frau mußte sich der romantischen Gedankenwelt dort am nächsten fühlen, wo die mutigen Streiter dem Weibe ein neues, höheres Ziel wiesen. Allein die kühnen, vielleicht phantastischen Kom-

binationen des Physischen und des Geistigen, die den älteren Romantikern zu einem Lieblingstummelplatze ihrer geistreichen Ahnungen wurden, haben auch diese ihre furchtlose Verteidigerin gewonnen. Sie denkt im romantischen Sinne weiter, sie entwirft ein System, das neben den Paradoxen der Novalis und Friedrich Schlegel im »Athenaeum« etwa keine schlechte Rolle gespielt hätte; als Romantikerin hat sie die Romantiker und ihre Lehren gefaßt und gedeutet. Sie liefert den schlagenden Beweis, daß die Neuromantik ihrer Vorläuferin von 1800 nicht bloß in ihrer künstlerischen Art, auch in der ahnungsreich bildlichen Weise ihres Theoretisierens nachzufolgen befähigt ist. Sie geht bis ins letzte in dem ihr kongenialen Stoffe auf. Die Wissenschaft aber, die sich über ihren Stoff zu erheben bemüht, muß sich ihm innerlich entfremden, um zu objektiverer Erfassung zu gelangen. Hier scheiden sich die Wege der Neuromantikerin und die der Forschung.

Aber auch nur hier! Denn Ricarda Huchs Arbeit bietet sicherlich jedem, der von der anfechtbaren Grundlage absieht, eine Fülle feinster Beobachtung und reichster Belehrung. Um wie viel greifbarer und plastischer eine Reihe schemenhafter Erscheinungen romantischen Dichtens, Denkens und Lebens uns geworden ist, dieser schönste Gewinn des Buches konnte in meiner Betrachtung nicht zur Geltung kommen, weil hier nur das gedankliche Gerippe, nicht der Reichtum der Ausgestaltung berücksichtigt ward.

Andere haben sich nur an diesen Reichtum gehalten und ihn dargelegt. Auf sie sei hier verwiesen.

Sie haben die ideelle Grundlage zu einer Arabeske gemacht; sie haben das Buch gelesen, ohne seines Leitmotivs sich bewußt zu werden. Vielleicht ist es ein Vorzug der Arbeit, daß man sie auch so genießen kann.

Die älteren Romantiker scheiden zwischen esoterischer und exoterischer Darstellung, zwischen einer Darstellung für die verständnisvollen Genossen und einer für das größere Publikum. Ricarda Huch verbindet beide Darstellungsformen. Dem rascheren Leser ein blütenreicher Garten, zeigt das Buch nur dem tiefer Nachgrabenden den komplizierten Apparat, den jene Blüten verhüllen.

Ein romantisches Glaubensbekenntnis, seinem Inhalte, seiner Form nach; jede Seite, von der aus wir in das Buch einzudringen suchen, weist romantisches Gepräge. Ein Denkmal der Neuromantik, aufgebaut auf dem stolzen Bewußtsein, daß Neuromantik eine neue, aber auch eine höhere Evolution der alten Romantik ist. Nirgends kommt dies Moment stärker zur Geltung als in den Worten, die Ricarda Huch den Programmen altromantischer bildender Kunst widmet: »Wem,« fragt sie, »wem, der diese Phantasien über Malerei liest, drängte sich nicht Böcklins Name beständig auf die Lippen! Damals, vor hundert Jahren, färbten diese Gemäldeträume den morgendlichen Himmel des neuen Jahrhunderts; die Wende unsres Jahrhunderts schmückt die wundervolle Wirklichkeit, die Erfüllung.«

Der zweite Band von Ricarda Huchs Werk über die Romantik mußte notwendig vielen eine Enttäuschung bringen. Ihre ganze Auffassung von deutscher Romantik hatte zur unumgänglichen Folge, daß in dieser Fortsetzung das Beste, das im ersten Bande geboten worden war, nicht zu gleich glücklicher Geltung kommen konnte: die aus tiefer innerlicher Verwandtschaft erwachsene verständnisvolle Würdigung der romantischen Persönlichkeiten. Schon die Überschriften der beiden Bände stellen ein Werturteil vor, das sehr zuungunsten der jüngeren Romantiker ausfällt. »Blütezeit der Romantik« hieß es auf dem Titel des ersten Bandes, »Ausbreitung und Verfall der Romantik« nennt sich der zweite.[12] Ricarda Huchs großes Verdienst war, die starken geistigen Kräfte, die in der älteren Romantik schlummerten, machtvoll hervorzuheben. Der künstlerischen Begabung der jüngeren Romantiker wird sie indes ebensowenig gerecht wie dem neuerwachten nationalen Gefühl. Ganz gewiß ging sie auf rechtem Wege, wenn sie die geistige Blütezeit der Romantik in das Zeitalter der Schlegel, Hardenbergs und Wackenroders verlegte. Doch in der jüngeren Romantik erblickt sie nur die geringere ideelle Bedeutung, nicht die stärkere poetische Leistung, nicht die glücklichere Erfassung der Wirklichkeit, nicht die gesteigerte Fähigkeit, volkstümlich-deutschen Fühlens.

Einmal fällt Ricarda Huch das Urteil: »Liest man die Romane und Novellen Eichendorffs, wo Studenten, Grafen, Dichter, Jäger und Zigeuner von einem Abenteuer zum andern vagabundieren, so ergreift

einen bald ein ungeheurer Überdruß.« Das ist bezeichnend. Sie ist ein viel zu starkes dichterisches Temperament, als daß sie sich in die Dichtung Eichendorffs und seiner Nachbarn einfühlen könnte. Wieder einmal zeigt sich, daß eine schöpferische Dichternatur sich viel schwerer einer fremden Kunstleistung anpassen kann als der anempfindende Historiker. Selbst an Heinrich von Kleist wendet sie nur Worte gedämpfter Anerkennung. Er habe – sagt sie einmal – mit mehr poetischem Sinn als Hoffmann den Somnambulismus in die Literatur eingeführt. »Der Prinz von Homburg und das Käthchen von Heilbronn sind Figuren, deren poetischer Zauber durch das mystische Prinzip, das in ihnen waltet, nicht beeinträchtigt, sondern vollendet wird.« »Dabei ist mit bescheidenem Takt vom Wunderbaren Gebrauch gemacht, so daß es nur wie ein Leuchten aus fernen Tiefen in die Wirklichkeit hineinfällt, und die Atmosphäre des Stückes widerspricht diesen Blitzen nicht. Durchaus angemessen ist Käthchen als gesundes, einfaches, jungfräuliches Kind geschildert, die sich obendrein infolge ihrer Liebe noch in eine Art von natürlichem Magnetismus kleidet.« »Weit schwieriger war es, den nachtwandlerischen Prinzen in das preußische Lager zu stellen, doch ist das Wagnis vollkommen geglückt; nicht macht das Lager den Träumer lächerlich, sondern von ihm fällt ein poetischer Schimmer auf jenes.«

Die reizvollste Gabe der jüngeren Romantik, die Lieder, die ihr entströmten und der deutschen Lyrik auf Jahrzehnte hinaus Sprache, Form und Gefühl schenkten, wird von Ricarda Huch kaum gestreift. Gerade

weil jetzt immer wieder die Kritik in ihren neuesten Dichtungen enge Verwandtschaft mit der Romantik (nach Stilisierung und Inhalt) entdeckt, kann nicht genug hervorgehoben werden, wie die Künstlerin Ricarda Huch sich selbst von der Kunst der jüngeren Romantiker meilenweit entfernt fühlt. Was sie fesselt, das ist das Ideelle und die Psychologie des romantischen Menschen; und zwar letztere so stark, daß sie auch da noch den Menschen zu ergründen sucht, wo seine Ideenwelt ihr nichts mehr bietet. Zu ergründen, aber nicht zu entschuldigen. Denn wesentlich schärfer faßt sie die Jungromantiker an als die Genossen des Schlegelschen Kreises. Voraussetzung dieses schärferen Anfassens, ebenso wie des ganzen Buches ist die Konstruktion, die gleich zu Anfang aufgestellt wird und die ihrerseits eine Erweiterung einer Hauptthese des ersten Bandes ist, eine Erweiterung, die man beinahe eine Umkehrung nennen möchte. Die Einwürfe, die früher gegen die Romantiker erhoben worden waren, scheinen jetzt nur auf die jüngere Generation gemünzt zu sein; der älteren aber wird fast nur noch das Gute nachgesagt, das der erste Band den Romantikern zuschrieb. Jetzt heißt es: Die Frühromantiker sind klare, wissensdurstige, geistig energische Norddeutsche, die Vernunft und Phantasie, Geist und Trieb aussöhnen, Bewußtes und Unbewußtes verbinden möchten; die jüngeren Romantiker sind unklare Träumer, Halberwachte, denen es eine Wollust ist, sich zu verirren und sich in den Abgrund gleiten zu lassen, den die Frühromantiker nur spähend ausmessen wollen. Neben diesen eigentlichen jungromantischen Naturen

stehen echtere Schüler der Ideen von Novalis, Fr. Schlegel, Schelling; haben diese doch auf die Mehrzahl der bedeutenden Zeitgenossen anregend gewirkt. So kommt Ricarda Huch innerhalb der Romantik zu einer Scheidung der »romantischen Charaktere« in engerem Sinne und solcher Menschen, die »in romantischem Geiste wirkten, romantisch dachten, aber nicht romantische Naturen waren«; deren Lebenslauf schwanke nicht zwischen Trieb und Zufall, Sehnsucht und Schicksal, sondern starke Anlagen gäben ihm die Richtung, ein besonnener Wille forme ihn. Typus dieser Art ist Görres; jene andere Art aber tritt, in ihrer Besonderheit bis zum äußersten verstärkt, an Clemens und Bettine Brentano hervor. Allerdings nimmt Ricarda Huch jüdisches Blut in den Geschwistern an (und zwar leitet sie es von den Brentano her). Auch sonst stimmt nicht alles in ihrem Rechenexempel; denn schließlich entpuppen die meisten Frühromantiker sich gleichfalls als »romantische Charaktere«.

Abermals also – wie im ersten Bande – kann ich über die Bedenken nicht hinauskommen, die von den theoretischen Erwägungen Ricarda Huchs geweckt werden. Nur muß diesmal ausdrücklich hinzugesetzt werden, daß man besser tut, an ihre Charakteristiken der jüngeren Romantiker nicht heranzugehen, ehe man ein festes und objektiveres Bild von ihnen sich erworben hat.

Und dennoch bleibt eine Fülle von seelischen Tiefblicken in den Auseinandersetzungen Ricarda Huchs bestehen, vor allem in den Kapiteln »Der Mensch in der romantischen Weltanschauung«, »Romantische

Lebensläufe«, »Brentano« und »E. T. A. Hoffmann«. Zudem ist all diese Psychologie auf romantische Anschauungen gestützt. Ricarda Huch hat, um die Welt-, Kunst- und Naturanschauung der jüngeren Romantiker zu ergründen, dornige Pfade nicht gescheut und eine Bibliothek romantischer und romantisch orientierter Werke gelesen, die selbst guten Kennern des Gebiets bisher fremd geblieben waren. Gründlich nützt sie Schriften und autobiographische Aufzeichnungen von K. G. Carus, G. F. Daumer, J. S. Kanne, J. N. Ringseis, Speckter, J. Ennemoser, Ch. A. von Eschenmayer, E. von Lasaulx, G. Malfatti, Nees von Esenbeck, L. Oken, Passavant, J. Troxler, J. J. Wagner, C. J. H. Windischmann und anderen. Aus ihnen schöpft sie nicht nur die Kapitel, in denen extreme Eigenheiten romantischer Anschauung zum ersten Male im Zusammenhang und in moderner Beleuchtung uns nahegebracht werden: »Das Tier in romantischer Weltanschauung«, »Die romantische Zahl«, »Romantische Ärzte«. Auch das wichtigste Kapitel des Buches »Der Mensch in der romantischen Weltanschauung« ist mit neuer Erkenntnis, die dort wurzelt, gesättigt. Die romantische Konstruktion des Menschen als einer Dreiheit (Geist, Seele, Leib) wird entwickelt und gedeutet, ihre physiologische Begründung durch die drei Stufen der Reproduktivität, Irritabilität, Sensibilität herangezogen. Ein Mittler oder Nexus verbindet die beiden Pole des menschlichen Wesens, die als Zerebralsystem und Ganglien- oder sympathisches System einander gegenüberstehen. Wiederum sind die verschiedenen romantischen Symbole für diese polare Antithese an-

gegeben. Geschöpft aber ist aus ihr eine neue Definition der Romantik: sie ist eine Auflehnung des Gangliensystems gegen das Zerebralsystem, beginnend mit Verlangen nach Gleichstellung, worauf Überwältigung des Zerebralsystems und schließlich, nach verübten Tollheiten und Ausschweifungen, gänzliche Erschöpfung des Gangliensystems folgt, das nun mit Leichtigkeit wieder unterworfen werden kann. Aus gleichen Quellen ist geholt, was über romantisches Interesse für Metallfühlen, Magnetismus, Schlaf, Traum, Wahnsinn, Somnambulismus, Aberglauben gesagt wird. Und abermals ergibt sich eine neue Beleuchtung romantischer Menschheit: der Grundtypus der Romantik ist entweder der willensstarke Magnetiseur oder die reizbare Somnambule.

Leider erschwert die Verfasserin ein Nachprüfen des von ihr benutzten Materials, weil sie nirgends die Zitate bibliographisch festlegt. Wer ihre Resultate wissenschaftlich verwerten will, muß den ganzen Weg, den sie zurückgelegt hat, nochmals gehen, und er muß es um so mehr, da im einzelnen durchaus nicht immer klar zu scheiden ist, wo romantische Anschauung vorliegt und wo die romantisch weiter konstruierende Berichterstatterin selbständige Gedanken einschiebt. Das ist bedauerlich! Denn sicher ist bisher etwa über romantische Medizin, über Brown und über seine Beziehungen zur Naturphilosophie in keiner Darstellung der Romantik gleich viel gesagt worden; auch die überraschenden Beziehungen romantischer und neuester Pathologie kommen zur Sprache. Ringseis entpuppt sich als Vorläufer der Bazillentheorie, die

übrigens auch schon von Novalis dämmerhaft geahnt worden war. Gerade in diesen Kapiteln, die von romantischen Menschen zu romantischer Forschung weitergehen, erscheint die Romantik viel ergebnisreicher als sonst in Ricarda Huchs zweitem Bande; so in dem Abschnitte »Nachtseiten der Literatur« und in dessen feinen Bemerkungen über Hoffmann, Kleist und Z. Werner, dann in den Kapiteln »Katholizismus« und »Romantische Politik«. Besonders in dem letztgenannten ist sehr gut dargelegt, wie wenig die echte Romantik mit politischem und kirchlichem Obskurantismus zu tun hat. Ebenso offenbart eine ausgezeichnete Charakteristik von Görres, daß und warum echte Romantik niemals zu volksfeindlicher Reaktion gelangen konnte.

Das ganze Buch, in stilistischer Hinsicht nicht immer frei von Merkmalen der Ermüdung, ist künstlerisch aufgebaut. Zu Beginn erscheinen stimmungsvolle Schilderungen der Stätten, die von den Romantikern nach ihrer »Zerstreuung« aufgesucht worden waren; der romantische Wandertrieb, der den sehnsuchtbeflügelten, in die Weite strebenden Romantiker nach Italien und an den Rhein führt, ist feinsinnig dargelegt. Tiefmenschlich empfunden ist der Ausgang: wie die Genossen sich allmählich bewußt werden, daß andere sie überholen, ja, daß Leute vom Schlage eines J. H. Voß zu neuem siegreichen Leben erwachen. Hoffnungsvolle »Ausblicke«, die das Unvergängliche romantischen Strebens der Zukunft bewahren möchten, entlassen den Leser.

GOETHE UND DAS PROBLEM DER FAUSTISCHEN NATUR

JEDEM von uns ist das Wort »faustische Natur« geläufig. Wir beugen uns ehrfurchtsvoll vor einem Manne, dem wir diesen Ehrentitel verleihen dürfen, und finden etwas Großes und Beherrschendes in dem Worte. Wir warnen einen anderen, sich an Dinge zu wagen, denen er nicht gewachsen ist, und begründen diese Warnung mit dem Vorwurf, er sei eine faustische Natur. Etwas Widerspruchsvolles scheint also in dem Begriffe zu stecken, ein Element, das zur Bewunderung aufruft, und ebenso ein Element, das im Lebenskampfe hinderlich, ja vielleicht vernichtend wirkt.

Sucht man indes nähere Aufklärung über die Merkmale des Begriffes, so versagen zunächst unsere Wörterbücher ganz. Und auch die große Mehrheit der unzählbaren Kommentare, die Goethes »Faust« verdeutlichen wollen, hilft nicht weiter. Ja, es scheint, als ob die Faustphilologie neuerer Zeit, je wissenschaftlicher sie wurde, desto mehr das Gefühl verloren hat, in der Natur Faustens eine besondere Abart menschlichen Wesens vor sich zu haben. Es ist eines der hohen Verdienste von J. Minors Buch über den ersten Teil von Goethes »Faust«, seinen Leser niemals vergessen zu lassen, daß Faust eine faustische Natur ist.

Den früheren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war diese Anschauung geläufiger. Gervinus noch bezieht sich auf ein Bekenntnis Niebuhrs, daß jeder beim Erscheinen des »Faust« in seinen innersten Regungen

ergriffen und geneigt gewesen sei, ihn fortzusetzen. Und dabei habe sich das Seltsame ergeben: jeder glaubte dem Dichter nachgeholfen zu haben, wenn er ihm seine eigenen Empfindungen unter- oder anschob. So entwickelte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Generation, die unter dem Deckmantel von Goethes Faust doch wesentlich andere Ziele verfolgte. Skeptizismus des Verstandes, Libertinismus des Geistes, menschenfeindliche Stimmungen machten sich breit. Faust, sagt Gervinus, »bestärkte die Jugend in dem Wechsel zwischen angespannten geistigen Trieben und erfrischter Tierheit, zwischen dem Vollkommenheitssinn, dem Gottähnlichkeitsstreben und der erdekriechenden Natur des Menschen«. Er »lehrte sie seltener Leben, Staat, Amt und Sitte zu reinigen und zu veredeln, als zu verachten und niederzutreten; weniger die Wissenschaft fruchtbar anzubauen und vom tötenden Worte zu befreien, als dilettantisch zu zerbröckeln und mit hohler Rhetorik zu untergraben«; er »lehrte ein Ideal der rohen Begierde, die mit ihrer Ungemessenheit schmeichelt und irgendein Großes hinter sich träumen läßt.«

Gervinus' Worte erhärten zur Genüge, daß unmittelbar nach dem Erscheinen von Goethes »Faust« der Begriff der faustischen Natur schon sich verschoben hat, indem eine neue Generation ihr eigenes Seelenleben in ihn hineindeutete. Die Behauptung liegt nahe, daß jedes Zeitalter dem Begriffe einen neuen Inhalt gibt. Ich aber möchte noch weitergehen: das Wesen der faustischen Natur hat sich auch schon während der sechzig Jahre, die Goethes Dichtung zu ihrem Ab-

schluß benötigte, umgestaltet. Nicht nur der Dichter und sein Held machten in diesen sechzig Jahren eine Entwicklung durch; vielmehr waren die Menschen, als deren typischer Repräsentant Faust gilt, waren also faustische Naturen zur Zeit der Konzeption der Dichtung anders geartet gewesen als in dem Momente, da der erste Teil seiner Vollendung nahte. Ich möchte den Typus der faustischen Natur, wie er in der Sturm- und Drangzeit sich offenbart und im Urfaust wie im Fragment festgehalten ist, zu dem Typus in Gegensatz stellen, der im Zeitalter der Spekulation Schillers und der Frühromantik, also um 1800, sich herausbildet und dann bis zum Abschluß der Dichtung herrscht.

Nicht Goethephilologie will ich treiben, nicht Gegensätze und Widersprüche in Goethes »Faust« aufdecken. Sondern kulturhistorischer Charakteristik sollen die folgenden Worte dienen, eine kulturelle Entwicklung wollen sie zeichnen.

Das Schema der faustischen Natur überhaupt hat für uns selbstverständlich Goethe geschaffen. Und zwar entstammen die entscheidenden Züge dieses Schemas der Jugend Goethes, der Sturm- und Drangzeit. Damals hat nicht Goethe allein den Typus zu gestalten sich bemüht, auch seine Altersgenossen, die Maler Müller und Klinger, arbeiten im gleichen Sinne. Wesentliche Eigenheiten, die Goethe seinem Faust geliehen hat, kehren bei ihnen wieder.

Drang nach Erkenntnis und Sehnsucht, das Leben zu genießen, sind die Pole, zwischen denen sich die faustische Natur bewegt. Trübe und unklar sind die beiden gegensätzlichen Triebe schon im alten Volks-

buch vom Ende des 16. Jahrhunderts angedeutet. Genial divinatorisch erkannte dann sofort Marlowe den typischen Konflikt, der in faustischen Naturen sich abspielt. Er zeichnete einen Faust, dem irdische Wissenschaft nicht genügt, der im Leben Ersatz sucht und nach höchster Schönheit langt, nach Helena. Ein Sohn der Aufklärung hingegen wie Lessing legte anderthalb Jahrhunderte später weit schwereres Gewicht auf den Erkenntnisdrang. Er war überzeugt, daß dieser edelste Trieb dem Menschen nicht gegeben sei, damit er dem Teufel verfalle. Er erlöste Faust, aber er zeichnete in ihm nicht den großen Genießer, den Marlowe schon erfaßt hatte. Goethe jedoch arbeitete von Anfang an beide Seiten im höchsten Sinne heraus. Sein Faust ist bestrebt, in die Tiefen menschlichen Wissens zu dringen und aufs innigste und stärkste sich auszuleben, den Dingen auf den Grund zu schauen und die Schale des Genusses bis auf die Neige zu leeren. Vom ersten Augenblick an wohnen in Goethes Faust zwei Seelen, mag auch weder Urfaust noch Faustfragment dies aussprechen, vielmehr der endgültigen Fassung des ersten Teiles die Formulierung des Zweiseelenproblems überlassen.

Und zwar geht es bei Goethes Faust nicht wie in Marlowes Dichtung vom Erkenntnisdrang zum Genuß. Das Hin und Her der beiden Triebe, das Ringen der beiden Seelen ist von Goethe zuerst künstlerisch geformt worden. Zu sehr Denker, um nur im Genuß, zu sehr Mensch, um nur in Erkenntnis aufzugehen: so gestaltete sich der Fausttypus sofort, aber auch zum ersten Male innerhalb der Geschichte des Fauststoffes,

in Goethes Phantasie. Eine historische Notwendigkeit war es im Augenblick, da Goethe seinen »Faust« begann, daß das Problem der faustischen Natur von dieser Seite angepackt wurde.

Denn deutlicher als sonst ging in jenen Tagen dem Menschen seine zwiespältige Natur auf. Das 18. Jahrhundert fühlte sich, je mehr es dem Ende nahte, um so geneigter, den einheitlichen Idealmenschen nur einer besseren Vergangenheit zuzuschreiben. Einst, so dachte man, hatte es eine Jugendzeit der Menschheit gegeben, in der die Triebe der Natur und die Forderungen des Geistes einstimmig waren. Unbeirrbar war damals seien die Menschen Abbilder ganzen Menund Vernunft, Verstand und Gefühl waren noch ungetrennte Gebiete. Im höchsten Sinne wollte man solche Einheitlichkeit der griechischen Antike zuschreiben. Damals seien Werke erstanden, in denen Sinnlichkeit und Geistigkeit harmonisch sich verbanden, damals seien die Menschen Abbilder ganzen Menschentums gewesen, nicht fragmentarische Vertreter einer einzelnen Berufsarbeit. Und all diese Harmonie empfand der zwiespältige Sohn des 18. Jahrhunderts als ein Glück, das ihm selber fehle, um das ihn die geistige Entwicklung der auf die Antike folgenden Kulturphasen gebracht habe.

Wirklich war ja das Mittelalter darauf aus gewesen, die sinnliche Natur des Menschen durch den Geist zu unterdrücken. Man suchte sich den Fesseln des Körpers zu entwinden und schmiedete schlimmere. Das Corpus wurde der Anima zum Opfer gebracht. Die Renaissance freilich schien erfolgreich über solche

Einseitigkeit hinauszustreben. Sie erkannte das Recht der Sinne an, sie suchte es mit den Forderungen des Geistes in Einklang zu bringen; aber sie entfesselte tatsächlich nur die Voluptas, sie endete in seelenarmer Verherrlichung der Sinnenfreude. Die Reformation, obwohl ein notwendiges Ergebnis der Renaissance, verließ denn auch bald die Bahnen der Renaissance. Überraschend frei kämpfte in festem Besitz starker seelischer Triebe Luther anfangs wohl auch für gesunde Sinnlichkeit; aber die ausgesprochen theologische Wendung, die noch zu Luthers Zeiten von der Reformation vollzogen ward, erweiterte und vertiefte die Kluft zwischen Sinnen und Geist. Beim Erwachen der modernen Wissenschaft um 1600 konnte es darum geschehen, daß Baco einseitig für die Sinne, Descartes ebenso einseitig für die Vernunft, die Ratio, die Raison, Partei nahm. In solchem Zwiespalt ging es durch das 17. ins 18. Jahrhundert weiter, bis man endlich erkannte, wie weit man von der Natur abgekommen war. So erstand die Sentimentalität des 18. Jahrhunderts, die weiche Sehnsucht nach Natur, nach dem Primitiven, Einheitlichen, Ungebrochenen.

Trotzdem glaubte auch das 18. Jahrhundert noch, die Menschen durch einseitige Verstandeskultur über alle Schwierigkeiten hinaustragen zu können. Etwas Rührendes und Ergreifendes hat die heilige Überzeugung der Aufklärungsphilosophie Wolffs, der Verstand könne alles ins beste Gleis bringen. Je aufgeklärter der Mensch sei, desto besser müsse er auch sein. Verstandeskultur leite unbedingt zur Tugend hin. Alle natürlichen Triebe seien durch Verstandeskultur zu

bändigen. Brave, gesittete Menschen, bieder und voll gesunden Menschenverstandes waren das Ziel der Aufklärung. Man war überzeugt, es herrlich weit gebracht zu haben, wenn man temperamentlose Naturen züchtete, die von ihren Trieben nichts zu befürchten hatten. Das Ergebnis war ein trauriges Philisterium, das, in engste Grenzen eingeschlossen, alles Schöne und Große von sich wies.

Wer die Beschränktheit dieses Kulturprogramms erkannte, mußte alsbald wieder den alten Konflikten preisgegeben sein. Der Mann, der Goethe aufs stärkste berührte, als der Gedanke der Faustdichtung in ihm keimte, Herder, rang und kämpfte von Anfang an, Geist und Leben gleichmäßig zur Geltung zu bringen. Faustisch wollte er alle Weisheit der Erde umspannen und zugleich zu lebendigem Wirken gelangen. Wie sein Lehrer Hamann spottete er bitter über die dürre Gelehrsamkeit der Aufklärung, über die müßigen Gaukeleien der Vernunft. Gegen das Greisenhafte bloßen Lernens gewendet, predigte Hamann seiner Zeit, ebenso wie Nietzsche später einer in Bildungsdünkel erstarrenden Epoche, daß die Orgien der Leidenschaften und der Sinne etwas Heiliges seien. So wenig wie Nietzsche wollten Hamann und mit ihm Herder bloße Sinnesmenschen erziehen. Ihnen war alles Einseitige verwerflich; aus sämtlichen vereinigten Kräften sollte entspringen, was der Mensch in Tat oder Wort leiste. Natur und Kultur, Geistiges und Physisches, Jugend und Alter, Weisheit und Affekt – alle Gegensätze sollten sich einträchtig zusammenfinden.

Im Bewußtsein, dem hohen Ziele nur aus der Ferne

nahen zu können, zeigte der junge Herder immer wieder die faustische Unbefriedigung und Qual des Denkers, den es nach tätig wirksamem Leben verlangt und der darum voll Überdruß und Ekel von unfruchtbarer Spekulation sich abwendet. Unbefriedigter Erkenntnisdrang trieb auch ihn zu dem Wunsche, sich ganz auszuleben. Das Tagebuch seiner Reise von Riga nach Frankreich wird vollends zu einem unentbehrlichen Dokument faustischen Ringens in der Zeit um 1770: Herder erblickt in sich nur ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften, die er nicht gesehen hat und nicht versteht, ein Repositorium voll Bücher und Papier, das nur in die Studierstube gehöre. Anschauung möchte er an die Stelle solchen Spintisierens setzen, das Leben möchte er da ergreifen und erfassen, wo er bisher nur gedacht und geklügelt hatte.

Diese Seelenkämpfe hatte indes nicht bloß Hamann in ihm ausgelöst; stärker als es bisher geschehen ist, sollte man Kant zur Voraussetzung von Herders faustischem Ringen stempeln. Der junge Kant hat mindestens ebensoviel Anteil an den seelischen Konflikten von Herders Jugend, wie man im allgemeinen Hamann zuschreibt. Und vor allem die bangen erkenntnistheoretischen Zweifelfragen von Goethes Faust hat Kant formen geholfen.

Kant war schon zu Anfang der sechziger Jahre an der Metaphysik Wolffs irre geworden. Die englische Erfahrungsphilosophie hatte ihn, gerade in dem Augenblick, da er Herder kennen lernte, dem Skeptizismus Humes so nahe gebracht wie nie vorher oder

nachher. Die Stufe, auf der Kant damals angelangt war, hat man umschrieben: »Die Überlieferung der Leibniz-Wolffschen Metaphysik in den Hintergrund gedrängt durch die Erfahrungsphilosophie Bacos und Lockes, gekreuzt durch die kecken Träume Rousseaus und zersetzt vornehmlich durch die scharfsinnigen Zweifel Humes.« Diese Übergangsepoche wurde von Kant rasch und folgerichtig überwunden; er schritt von empiristisch-skeptischer Gedankengärung zu neuer Spekulation weiter. Herder dagegen blieb auf der Stufe, auf die ihn Kant gestellt hatte, stehen: zeitlebens kam er nicht über ein Philosophieren hinaus, das von entgegengesetzten Strömungen hin und her getrieben wurde. »Ein philosophischer Dilettant, blieb er der empiristische Skeptiker mit idealistischen Bedürfnissen, der er einst unter Kants Einfluß geworden war«, sagt Haym.

Und mit diesen Zügen, die auf Kants Lehren weisen, wird Herder ein Modell von Goethes Faust. Gegen das Philosophieren in Kunstwörtern wie der junge Kant gewendet, ist sich Herder der Grenzen der menschlichen Vernunft bewußt; auf dem Boden der Erfahrung möchte Kant damals beharren, und ganz ebenso denkt Herder. Das sokratische Wort endlich, daß wir nichts wissen können, ist dem jungen Kant ebenso geläufig wie Hamann.

Nicht konfliktlos war Kant zu solchen Anschauungen und zu dieser Skepsis gelangt. Einst hatte er kühnsten metaphysischen Spekulationen nachgehangen; sie wurden ihm durch Rousseau entwertet, und eine fast verzweifelte Stimmung stellte sich darüber

bei ihm ein. Da glaubte sein metaphysisches Bedürfnis nach dem Übersinnlichen in den Enthüllungen des Spiritisten Swedenborg, in den Aufschlüssen, die der nordische Geisterseher auf dem Felde der Geheimnisse des Jenseits versprach, Befriedigung finden zu können. Enttäuschung und Ärger war das Ende dieser Hoffnungen Kants, und er ging hin und schrieb seine bissigen »Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik« (1766). Seine eigenen Bestrebungen traf jetzt sein Spott. Zwischen den Zeilen freilich machte sich der schwere Kampf bemerkbar, den es ihn gekostet hat, auf alle metaphysische Spekulation zu verzichten. Diese »Träume eines Geistersehers« wurden von Herder sofort besprochen. Die Kämpfe, die Kant in sich durchlebt hatte, waren Herder wohlbekannt.

Der Eingang aber des Urfaust berührt, sobald man über Goethes individuelles Erlebnis hinaus den Blick auf das Typische dieses Erlebnisses lenkt, wie eine symbolische Darstellung von Kants Werdegang, gesehen mit Herders Augen. Wie Kant fühlt sich Faust von der Einsicht bedrückt, daß wir nichts wissen können; kantisch will er nicht mehr mit saurem Schweiß sagen, was er nicht weiß, will er nicht weiter mit Worten kramen. Doch auch wie Kant hofft er, daß durch Geistes Kraft und Mund ihm manch Geheimnis würde kund. Zur Deutung des ersten Faustmonologes und der Beschwörung des Erdgeistes hat man auf Swedenborg gewiesen; ich aber sage: wenn ein Weg vom Erdgeist zu Swedenborg führt, so geht er durch Kants geistige Erlebnisse hindurch. Die schwere Ent-

täuschung, die Kant aus Swedenborgs Schriften geholt hatte, spiegelt sich in der Erdgeistszene. Künstlerisch geformt stellt sich dar, was Kant an Swedenborg endgültig klar geworden ist: die Notwendigkeit des Verzichts auf volle Erkenntnis. Und wenn der Erdgeist Faust zuruft: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, Nicht mir«, so trifft er haarscharf Kants Meinung, deutet er auch auf den Weg, den Kant alsbald weiter zu beschreiten sich anschickte. Die Wurzel der Erkenntnistheorie Kants ist ja schon in den »Träumen eines Geistersehers« zu erkennen: die Überzeugung, daß alle menschliche Erkenntnis von den Bedingungen abhängig ist, die in den Funktionsgesetzen unserer Sinne und unseres Denkens gegeben sind. Wir begreifen die Welt nur, soweit wir sie eben kraft dieser Funktionsgesetze begreifen können.

Bis zu diesem Punkte gehen Kant und Goethes Faust denselben Weg. Dann aber schreitet jeder auf eigener Bahn weiter. Faust sucht im Leben, was ihm das Denken nicht schenken kann. Wie für Herder und für Goethe wird auch für ihn die Tatsache der Grenzen menschlicher Vernunfterkenntnis zur Voraussetzung, das Leben als solches zu ergründen. Kant wendete sich seinerseits von der Tatsache der Grenzen menschlicher Erkenntnis zu dem Problem, den Umfang dieser Grenzen genau zu bestimmen, zu erkunden, wieviel wir trotz allem noch wissen können. Kant wurde Erkenntnistheoretiker, Goethe und Herder wurden Vitalisten. Sie beide wandten sich von der Vernunft ab, Kant blieb bei ihr stehen. Damit die weise Einfalt von Sokrates-Hamann nicht zur dummen

werde, machte Kant das Verfahren der Philosophie zum Gegenstand der Untersuchung, ließ er die Philosophie sich selbst kritisieren.

Ganz anders Faust! Die Vernunft versagt ihm den Dienst, wo es gilt, das Ganze zu begreifen; und so will er wenigstens das ganze Leben nach allen Seiten auskosten; noch völlig im Sinne des Urfaust und der Stimmungen der siebziger Jahre sagt das Fragment von 1790:

»Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern.«

Nur ein junges, kühnes Geschlecht kann ein solches Ziel sich stecken; Jünglinge, die sich berufen fühlen, die Welt neu zu schaffen, umzustürzen und aufzubauen, Verkommenes, Morsches zu zerstören und blühendes Leben zu wecken. Das ist der Geist der Sturm- und Drangzeit! Jung, gesund, tatenfroh verkündet man das Evangelium von der Macht des großen Individuums. Genußkräftig und bewußt, stark fühlen zu können, will man den Becher des Lebens bis auf die Neige leeren. Da kommt keine bange Angst vor der ungeheuren Aufgabe auf, in sich allein zu durchleben, was die Existenz von Millionen ausfüllen kann. Hamanns Lehre vom ganzen Menschen konnte nicht größer, nicht mächtiger in Tat umgesetzt werden. Aus diesem Drang, die ganze Reihe der Gefühle, Stimmungen und

Affekte menschlichen Lebens auszukosten, sind die Verse von Goethes Jugendfreund Lenz erwachsen, die wie ein Motto für immer die Signatur des Sturmes und Dranges bleiben werden: »Lieben, hassen, fürchten, zittern, Hoffen, zagen bis ins Mark, Kann das Leben zwar verbittern; Aber ohne sie wärs Quark.« Die vielen Schlagworte des jungen Goethe, die auf ein Erfühlen und Erfassen der ganzen Welt zielen – wie sehr sie mit Herders Meinung übereintreffen, zeigte eine brauchbare Studie Julius Goebels im 25. Band des Goethejahrbuchs –, wurzeln hier; alle Welt will der Stürmer und Dränger in sich vereint genießen, Erd und Himmel wonniglich umfassend, will er sich zu einer Gottheit aufschwellen lassen. »Armer Mensch, an dem der Kopf alles ist!« heißt es daneben mitleidig-verächtlich.

Leben, nicht Vernunft! so meinte es der Urfaust. Vernunftbauten sind verpönt, weil die Vernunft nur Seifenblasen zeitigt. Wer das Leben auskostet, dringt tiefer ins Innere der Natur als der spekulierende Kopf. Wird der Held des Urfaust einmal vor ein Problem der Erkenntnis gestellt, so verwirft er alle vernunftmäßige Erläuterung und beruft sich allein auf das Gefühl. Skeptisch gestattet er weder an Gott zu glauben, noch an ihm zu zweifeln. Für den Gottesbegriff hat er keinen Namen. Gefühl ist alles; Name nur Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut.

Noch im Fragment waltet dieselbe Resignation. Faust fühlt, daß er vergebens alle Schätze des Menschengeistes auf sich herbeigerafft. »Ich bin nicht um ein Haarbreit höher, Bin dem Unendlichen nicht

näher.« Der Teufel aber ist stolz, Faust vom Kribskrabs der Imagination auf Zeiten lang kuriert zu haben. Im Innern freilich meint er, daß Faust, von der Vernunft abgekehrt, durch seinen Lebensdrang scheitern werde. Das Lockendste unter den Zielen, die sich dem Lebensdrange Faustens stellen, ist — und das weiß Mephisto — die Liebe. Und eben durch die Liebe, die für Mephisto nur Sinnengenuß bedeutet, will er Faust zum Sturze bringen. Wirklich kann ja angenommen werden, daß Goethes Faust in ältester Konzeption an dem ersten Versuche, das Leben auszuschöpfen, an der Liebe zu Gretchen, völlig scheiterte, daß er am Schlusse des »Urfaust« dem Teufel verfallen war. Und so sprach denn im Fragment Mephisto nur seine innerste Überzeugung aus, wenn er in Faustens Abkehr von der Vernunft die Voraussetzung seines Untergangs sah:

»Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft, . . .
So hab ich dich schon unbedingt . . .
Den schlepp ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutendheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis und Trank vor giergen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn.«

Unzweifelhaft aber verschob sich durch diese Worte Mephistos die Stellung, die der Vernunft im Rahmen der Faustdichtung zukam. Der Teufel darf wohl An-

walt der Vernunft sein, solange die faustische Natur sich von der Vernunft abwendet. Aber wenn diese Abwendung von der Vernunft zu einer ernsten Gefahr für Faust wird, wenn der Dichter selber, aus dem Munde Mephistos sprechend, Vernunftverachtung zu einer Voraussetzung von Fausts Untergang erhebt, so tritt unversehens eine neue Bewertung der Vernunft in die Dichtung hinein. Diese Unklarheit ist zunächst eine Folge des Gegensatzes, der zwischen den oben angedeuteten kantischen Anregungen und den unkantischen Folgerungen besteht, die von Goethe und Herder aus diesen Anregungen abgeleitet wurden. Sie ist ferner bedingt durch die höhere Achtung, die in Goethes Denken die Vernunft in dem Jahrzehnt vor der Veröffentlichung des Fragmentes sich errungen hatte. Um hier Ordnung und Klarheit zu schaffen, bedurfte Goethe einer neuen Berührung mit Kant.

Wirklich wurde, als Goethe an die endgültige Ausarbeitung des ersten Faustteiles ging, ihm von Schiller nahegebracht, was Kant hinzugelernt hatte, seitdem Herder Kants jugendlichen Skeptizismus an Goethe weitergegeben. Ein erkenntnistheoretisch geschulter Kantianer, legte Schiller mit der vollen Klarheit und Überlegenheit des scharf sondernden Denkers schon in einem der ersten Briefe, den er an Goethe über den »Faust« schrieb, den Finger auf die entscheidende Stelle: am 26. Juni 1797 erklärte Schiller, daß Verstand und Vernunft in diesem Stoff auf Tod und Leben miteinander ringen. »Der Teufel behält durch seinen Realism vor dem Verstand, und der Faust vor dem Herzen

recht. Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen, und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz.« Sehr fein setzte Schiller hinzu: »Eine Schwierigkeit finde ich auch darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn glauben und der Verstand nur kann ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen.«

Ich bekenne, daß diese Zeilen immer etwas Ernüchterndes für mich gehabt haben. Es ist, als ob ein schöner Traum durch einen grellen Lichtstrahl gestört würde. Ich zweifle auch nicht, daß Goethe ähnliches empfunden habe. Er klagte später mehrfach über Schillers Bestreben, den Reichtum des Lebens in die engen Linien ideeller Konstruktionen zusammenzudrängen. Aber er hat Schiller auch einmal dankend versichert, daß er ihm seine Träume deute. Und so hat denn wirklich Schiller in jenen Zeilen das ideelle Problem des »Faust« sauber und scharf umschrieben und Goethe damit eine Offenbarung geschenkt.

Zunächst ein Wort zu der Bemerkung über Mephisto: Die Existenz des Teufels ist idealistisch; das heißt: der gesunde Menschenverstand glaubt nicht an den Teufel. Mephisto aber spielt immer den gesunden Menschenverstand gegen Faust aus, also ebendas Element, in dem er selber unmöglich ist. Der Teufel gehört der übersinnlichen Welt an; dabei hat er – nach Schillers Terminologie – alle seelischen Eigenheiten eines Realisten, der das Übersinnliche leugnet. Schiller machte Goethe hier auf eine Tatsache aufmerksam, die Goethe bis dahin sich schwerlich ver-

deutlicht hatte; in dieser Tatsache jedoch liegt der Reiz der Gestalt Mephistos.

Mephisto also ist Vertreter des gesunden Menschenverstandes, er ist Realist. Demnach wäre Faust Vertreter der Vernunft? Das scheint ja allem oben Gesagten zu widersprechen. Dennoch liegt nur ein terminologischer Widerspruch vor; aber dieser Widerspruch deutet auf einen wesentlichen Zug, durch den der Fausttypus der Schillerzeit sich von dem der Sturm- und Drangperiode unterscheidet.

Durch Schiller und durch Kants erkenntnistheoretische Arbeit, auf der Schiller fußt, ist Goethe zur Einsicht gekommen, daß — mindestens in Kants Sinne — sein Faust niemals Gegner der Vernunft war; er war und ist nur Gegner des Verstandes. Herder hatte einst, von Kant angeregt, ungeduldig das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und mit Hamann über alle Vernunft gespottet. Kant hingegen hatte nie gemeint, daß mit der Abkehr von metaphysischer Spekulation auch das metaphysische Bedürfnis des Menschen beseitigt sei. Diesem metaphysischen Bedürfnisse zu dienen, errichtete er das Gebäude seiner kritischen Philosophie. Und in ihr wurzelt die Gegenüberstellung des Verstandes- und des Vernunftmenschen, des Menschen, der das Übersinnliche abweist, und des Menschen, der das Übersinnliche nie aus den Augen verliert. Die Gegenüberstellung wurde von Schiller in seiner Antithese des Realisten und des Idealisten weitergetrieben. Um rascher vorwärtszukommen, sei denn auch gleich die Antithese Schillers näher ergründet.

Der Idealist wird durch die Notwendigkeit der Ver-

nunft, der Realist durch die Notwendigkeit der Natur bestimmt. Der Idealist sucht bis zu Wahrheiten zu dringen, die nichts mehr voraussetzen; ihn befriedigt nur die philosophische Einsicht, die alles bedingte Wissen auf ein unbedingtes zurückführt. In all dem ist sein Widerspiel der Realist, der von dem, was seinen Wert und Zweck in sich selbst hat, nicht viel weiß und hält. Der Realist redet in Sachen des Geschmacks dem Vergnügen, in Sachen der Moral der Glückseligkeit das Wort. Ihn kümmern nicht die Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat. Der Idealist kennt die Zufriedenheit nicht, die in der Brust des Realisten waltet; er zerfällt leicht mit sich selbst, da weder sein Wissen noch sein Handeln ihm Genüge tut. Was er von sich fordert, ist ein Unendliches, aber beschränkt ist alles, was er leistet.

Man glaubt, eine Charakteristik Faustens und Mephistos zu lesen; oder mindestens erkennt man sofort in Schillers Idealisten das Wesen Fausts wieder, im Realisten, was Mephisto aus ihm machen möchte. Ist es nicht auch faustisch, wenn der Idealist als geschworener Feind alles Kleinlichen und Platten erscheint, der sich selbst mit dem Extravaganten und Ungeheuren versöhnt, wenn es nur von großer Kraft zeugt? Und wiederum ganz mephistophelisch hält der Realist alles Absolute in der Menschheit für eine schöne Schimäre und den Glauben daran für nicht viel besser als Schwärmerei.

Faust also in Schillers Sinne ein Idealist, Mephisto ein Realist! Faust ein Anwalt, Mephisto ein Gegner

der Vernunft! Schiller hatte in dem zitierten Briefe Goethe diese Orientierung gegeben, ihm nachgewiesen, daß er unbewußt in Faust den Vernunftmenschen mit metaphysischem Bedürfnis gezeichnet habe. Goethe hat es getan, weil er selbst gleiches in sich trug. Was Faust wie Goethe abschwört, was er von Anfang an verfolgt, ist das »trockene Sinnen«, die Verstandeskonstruktion. Wohl wendet er sich dem Leben zu. Aber sein Drang, das ganze Leben in sich zu durchleben, offenbart in ihm wie in Goethe den Vernunftmenschen, der zum Absoluten strebt. Und da dieses Absolute etwas Unerreichbares, nie ganz Realisierbares ist, muß der Vernunftmensch Faust ewig unbefriedigt bleiben.[13]

All das sind Züge, die in dem Fausttypus der siebziger Jahre, also im Urfaust und im Fragment schon zu entdecken sind. Aber hier weiß Goethe selbst noch nicht, welcher Menschenart eigentlich er seinen Faust zuzuweisen hat. Von Schiller erkenntnistheoretisch im Sinne Kants über Faust und über sich selbst belehrt, versäumt er nun nicht länger, in der Dichtung Fingerzeige zu geben, wie all das gemeint ist. Jetzt findet Mephisto seine endgültige Stellung zum Problem der menschlichen Vernunft, jetzt werden auf dem Gegensatz von Vernunft und Verstand, des Idealisten und des Realisten die Grundlagen der Dichtung neu begründet; und damit gewinnt der Fausttypus von 1800 Züge, die ihn von dem Fausttypus der Sturm- und Drangzeit unterscheiden. Mit Bewußtsein steuert die faustische Natur der Schillerzeit auf das Absolute los. Nur das Unbedingte kann sie befriedigen; und darum

wird sie ewig strebend bemüht bleiben, nie aber zu behaglichem Ausruhen gelangen.

Gleich der »Prolog im Himmel« vertritt die neuen Gesichtspunkte: Mephisto spottet da sofort über die Vernunft, »den Schein des Himmelslichts«, den der Mensch nur brauche, um tierischer als jedes Tier zu sein. Und gleich darauf charakterisiert er in Faust den Menschen, der nach dem Unbedingten strebt und darum nie sich genügen kann: »Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne Und von der Erde jede höchste Lust, Und alle Näh und alle Ferne Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.« Der Osterspaziergang nimmt das Thema auf und instrumentiert es reicher. Der Gegensatz der beiden Seelen, der schon dem Fausttypus der siebziger Jahre eigen ist, erhält jetzt sein Relief durch die neuen Gesichtspunkte. Ganz falsch rechnet Kuno Fischer tüftelnd aus, welche von diesen beiden Seelen Wagner eigentümlich ist und durch welche Seele Faust sich von Wagner unterscheidet. Als ob Faust mehr wollte, als wohlwollend überlegen an Wagners Philistereien anknüpfen, wenn er einsetzt: »Du bist dir nur des einen Triebs bewußt, O lerne nie den andern kennen.« Denn wiederum spielt der Gegensatz von Verstand und Vernunft, des Realisten und des Idealisten herein. Wagner bleibt innerhalb der Verstandeserkenntnis stehen und fühlt sich in diesen Grenzen still beglückt; Faust wird hin- und hergetrieben vom Erkenntnis- und vom Lebenstrieb, und zwar — hier meldet sich der neue kantisch-schillerische Beisatz — strebt er an, was vom Menschen nicht zu verwirklichen ist. Ins Unendliche, ins Absolute geht sein

Streben. Dieser Drang nach dem Unendlichen äußert sich in Fausts Wunsch, der Sonne nachzufliegen, die Grenzen also zu überschreiten, die menschlichem Erleben gezogen sind. Was er will, ist etwas nur ideell Denkbares, es läßt sich nicht erleben. »Ach! Zu des Geistes Flügeln wird so leicht Kein körperlicher Flügel sich gesellen.« Und so muß er in dauernder Unbefriedigung beharren.

Doch ebendies stete Anstreben des Unbedingten macht es Faust möglich, die Wette mit dem Teufel einzugehen. Die Bedingungen der Wette sprechen Mephisto Fausts Seele zu, wenn Faust sich selbst gefällt, wenn Mephisto ihn mit Genuß betrügen kann. Wieweit der Idealist Schillers, der Vernunftmensch Kants von der Möglichkeit solcher Gefahr entfernt bleibt, ist oben angedeutet. Der Idealist müßte zum Realisten werden, der Vernunftmensch zum Verstandesmenschen, wenn Mephisto gewinnen sollte. Und im Vollbewußtsein der Unmöglichkeit dieser Wandlung ruft Faust: »Ich habe mich nicht freventlich vermessen. Wie ich beharre, bin ich Knecht, Ob dein, was frag ich, oder wessen.« Und so wurzelt denn auch in Fausts Idealismus, der nie zur Befriedigung gelangen und nie zu behaglichem Ausruhen sich herabstimmen wird, das Wort, das, vom Herrn im Prolog ausgesprochen, Faust von Anfang an den Sieg über Mephisto verspricht: »Es irrt der Mensch, solang er strebt.« Und ebenso wurzelt hier die Formel, durch die Faust der ewigen Seeligkeit zuletzt zugeführt wird, die Wendung, in der die Engel das Prologwort des Herrn deuten: »Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen.« Faust

selber aber verkündet am Ende der Dichtung, daß sein idealistisches, aufs Absolute gerichtetes Streben keine Befriedigung auf Erden gefunden hat: »Ich habe nur begehrt und nur vollbracht Und abermals gewünscht und so mit Macht Mein Leben durchgestürmt.« Im Weiterschreiten nur findet er Qual und Glück, er, unbefriedigt jeden Augenblick.

In der Unfähigkeit, zur Befriedigung zu gelangen, hat man längst ein wesentliches Merkmal faustischer Naturen erkannt. Ich mußte betonen, daß dieses Merkmal am stärksten um 1800 der faustischen Natur unter dem Eindruck von Schillers kantischem Denken aufgeprägt worden ist.

Unbefriedigt bleibt Faust; und darum ist er von steter Sehnsucht erfüllt – Sehnsucht im philosophischen Sinne genommen als Drang nach dem Unendlichen, Ewigen, Absoluten.

Dem transzendentalen Idealismus ist dieser Begriff der Sehnsucht ganz geläufig. Fichte erörtert ihn 1794 in der »Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre«. Unter »Sehnen« versteht er da den »Trieb nach etwas völlig Unbekanntem, das sich bloß durch ein Bedürfnis, durch ein Mißbehagen, durch eine Leere, die Ausfüllung sucht und nicht andeutet, woher? — offenbart«. Dieser Trieb, dieses Sehnen ist für Fichte die Voraussetzung aller Erkenntnis und aller Ethik. Nur durch dieses Sehnen offenbart sich dem Menschen die Außenwelt. »Das Sehnen«, sagt Fichte, »ist demnach die ursprüngliche, völlig unabhängige Äußerung des im Ich liegenden Strebens.«

In diesem Sehnen äußert sich die menschliche Ver-

nunft. Dieses Sehnen deutet auf das Absolute und Ewige hin. Es ist die Voraussetzung faustischer Unbefriedigung; und es ist eine Voraussetzung romantischer Weltanschauung. Von romantischer Sehnsucht war einst immer die Rede, wenn der Begriff des Romantischen umschrieben werden sollte. Schließlich wurde dieser Begriff romantischer Sehnsucht immer inhaltleerer und verschwommener, und endlich verschwand er fast ganz aus dem Umkreis wissenschaftlicher Beschäftigung mit der Romantik. Vielleicht ist es an der Zeit, auch dieses Wort zu neuem Leben zu rufen. Nur freilich darf man nicht an die Sehnsuchtstimmungen der Goldschnitt- und Butzenscheibenlyrik denken, wenn der romantische Begriff der Sehnsucht umschrieben werden soll. Daß wiederum hier nicht bloß ein abstrakt metaphysisches Sehnen gemeint ist, darf nicht verschwiegen bleiben. Romantische Sehnsucht schluchzt auch im romantischen Liebesliede; ja, die Verknüpfung von metaphysischem Sehnen und Liebessehnsucht werden wir alsbald als wesentliche Eigenheit der Romantik kennen lernen. Romantische Sehnsuchtsklage kann aber auch ohne allen philosophischen Beisatz rein austönen, wie in den wehmütigen Nachtigallklängen des Liedes der Laurenburger Els von Brentano.

Um indes rasch und ganz begreiflich zu machen, wie Liebessehnsucht und Sehnsucht nach dem Ewigen im romantischen Denken sich vereint, sei hier eine der reizvollsten Dichtungen von Novalis in ihren Umrissen angedeutet, das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen in den »Lehrlingen zu Sais«:

Einst liebte Hyazinth ein köstliches, bildschönes Kind, Rosenblütchen. Sie sah aus wie Wachs, Haare wie goldne Seide, brandrabenschwarze Augen. Wer sie erblickte, hätte mögen vergehn, so lieblich war sie. Es kam aber ein Mann aus fremden Landen gegangen, der war erstaunlich weit gereist, hatte einen langen Bart, tiefe Augen, entsetzliche Augenbrauen, ein wunderliches Kleid mit vielen Falten und seltsame Figuren hineingewebt. Er erzählte Hyazinth viel von fremden Ländern, unbekannten Gegenden, von erstaunlich wunderbaren Sachen. Als er sich wieder fortmachte, ließ er dem Hyazinth ein Büchelchen da, das kein Mensch lesen konnte. Hyazinth aber hat einen ganz neuen Lebenswandel begonnen. Rosenblütchen hat recht zum Erbarmen um ihn getan, denn von der Zeit an hat er sich wenig aus ihr gemacht. Nun begabs sich, daß er einmal nach Hause kam und war wie neugeboren. »Ich muß fort in fremde Lande,« sagte er, »die alte wunderliche Frau im Walde hat mir erzählt, wie ich gesund werden müßte. Vielleicht komme ich bald, vielleicht nie wieder. Grüßt Rosenblütchen. Es drängt mich fort, dahin, wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau.« Er riß sich los und ging fort. Seine Eltern wehklagten und vergossen Tränen, Rosenblütchen blieb in ihrer Kammer und weinte bitterlich. Hyazinth wanderte durch wildes Land, durch unabsehliche Sandwüsten. Vergeblich fragte er nach Isis. Allgemach legte sich die innere Unruhe, er wurde sanfter und das gewaltige Treiben in ihm zu einem leisen, aber starken Zuge, in den sein ganzes Gemüt sich auflöste. Die Gegend wurde wieder reicher

und mannigfaltiger. Immer höher wuchs jene süße Sehnsucht in ihm. Eines Tages begegnete er einem kristallenen Quell und einer Menge Blumen. Sie rieten ihm, aufwärts zu gehen, wo sie selber herkamen. Er folgte ihrem Rat und kam endlich zu jener längst gesuchten Wohnung. Sein Herz klopfte in unendlicher Sehnsucht. Er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme. Eine ferne Musik umgab die Geheimnisse des liebenden Wiedersehens, die Ergießungen der Sehnsucht und schloß alles Fremde von diesem entzückenden Orte aus.

In dem Fausttypus der Zeit um 1800 haben sich wesentliche Züge feststellen lassen, die aus Kants und Schillers Denkarbeit stammen. Im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen ist ungefähr all das enthalten, was die Romantik mit dem Faustproblem jener Tage verknüpft. Die Scheidung der kantisch-schillerischen und der romantischen Elemente in der faustischen Natur ist mit Hilfe des Märchens um so leichter durchzuführen, da es ja aus einem Stoffgebiet erwächst, das Schiller bebaut und im kantischen Sinne verwertet hat.

Schillers Gedicht »Das verschleierte Bild zu Sais« weist, wie die Erdgeistszene, kantisch auf die Grenzen unseres Erkennens hin. Faustisch kühn wagt einer die Hülle der Statue der Wahrheit zu heben. »Was er allda gesehen und erfahren, Hat seine Seele nie bekannt. Auf ewig War seines Lebens Heiterkeit dahin.« Wir können – so meint Schiller es mit Kant – die Wahrheit nicht erkennen; wir sollen sie aber auch

nicht freventlich enthüllen. Und auch das ist ganz kantisch.

Wie für Schiller ist auch für Novalis das verschleierte Bild zu Sais das Symbol des Unerkennbaren, Absoluten, Wahren, Ewigen. Doch der Romantiker findet ein Mittel, dem Absoluten zu nahen. Es ist die Liebe.

Selbstverständlich liegt im Hintergrunde dieser Anschauung der platonische Begriff des Eros, diese Begeisterung für das Erkennen, dieses Streben nach Erkenntnis, das wie ein geistiger Zeugungstrieb bemüht ist, uns dem Göttlichen zu nähern. Bei dem Neuplatoniker Plotin wird dieser Liebesbegriff, die sehnsuchtsvolle Liebe zum Göttlichen, zum Inbegriff höchsten menschlichen Glückes. Die Mystik greift die Idee auf. Spinoza, mystischen Gedankengängen nicht feind, begründet auf ihr seinen »Amor intellectualis dei«. Die Romantik geht zunächst von dem platonisch-neuplatonischen Gedanken aus: geistige Liebe bringt uns Gott nahe. Gott ist in diesem Prozesse eins mit dem Absoluten, der Wahrheit, dem Unendlichen, Übersinnlichen, Ewigen. Und die Romantik steht da auf Einem Boden mit dem Sturm und Drang. Schon der Held des Urfaust verkündet in der Katechisationsszene die mystische Lehre: Wenn die Seele von dem ewigen Geheimnis, das unsichtbar sichtbar neben dem Menschen webt, ganz erfüllt, von ihm ganz beseligt ist, dann mag es immer Glück, Herz, Liebe, Gott heißen. »Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch, Umnebelnd Himmelsglut.« Im Menschenherzen also weist etwas auf ein Höheres, Übersinnliches; der dumpfe Drang

kündet die Existenz einer anderen höheren Welt an. So ist schon im Urfaust die Sehnsucht vorweggenommen, die nach Fichte die Wurzel aller Erkenntnis und aller Moral ist.

Aber die Romantik bleibt, mystische Lehren weiter verwertend, hier nicht stehen. In der Sehnsucht kündet sich dem Menschen das Übersinnliche, Göttliche, Unendliche an. Diese Sehnsucht kann erstens die Unendlichkeit des Raumes betreffen; und dann erwacht in einer faustischen Natur die Lust, der Sonne nachzufliegen. Diese Sehnsucht drängt zweitens den Denker, das Unendliche zu erfassen; sie wird metaphysisch. Sie erweckt in dem Gläubigen den Wunsch, Gott sich zu nahen. Drittens aber ist es ein und dieselbe Sehnsucht, die den Liebenden die Geliebte umfangen heißt.

Übersinnlich-sinnliche Freier, erkennen die Romantiker in der Liebe eine Kraft, die den Menschen an das Ewige heranhebt. Und an dieses Ewige klammert sich nicht bloß die geistig-religiöse Liebe, auch die Liebe zur Geliebten. Darum kann Novalis seinen Hyazinth in die Arme Rosenblütchens führen, wenn Hyazinth darauf ausgeht, das Bild der Göttin von Sais zu enthüllen. Darum kann in Novalis' Fragmenten der Gedanke in stets neuen Variationen wiederkehren, daß Religion Liebe oder Liebe der Endzweck der Weltgeschichte ist. So erklärt sich sein Paradoxon: »Meine Geliebte ist die Abbreviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten.«

Gott, Universum, Unendliches, Ewiges, Absolutes: sie alle finden ihr Symbol im Weibe. Die Liebe zum Weibe ruht und wurzelt in der sehnsüchtigen Liebe

zum Ewigen. Der metaphysische Mensch, der Vernunftmensch liebt wenigstens so, mithin auch die faustische Natur. Und darum wird Faust vom Ewig-Weiblichen hinangezogen.

Einen aufsteigenden Stufengang beschreitet in Goethes »Faust« das weibliche Element. Die Entwicklung des Helden steht mit ihm in engstem Zusammenhang. Rein sinnlich wirkt das Weib, wenn es zum erstenmal in Fausts Gesichtskreis tritt. Das Bild im Zauberspiegel der Hexenküche bedingt auch, daß Faust in Gretchen zu Anfang nur ein sinnliches Abenteuer sucht. Wohl erwacht bald seine bessere Natur; aber Mephisto sorgt, unablässig schürend und reizend, daß der Wirkung Gretchens die seelische Kraft genommen werde. Dennoch bricht diese Kraft zuletzt durch. Gretchens jammervolles Geschick steigert und läutert die Liebe Fausts. Er wagt sein Leben, die Geliebte zu retten, und er muß sie verlieren.

In Helena tritt ihm die Verkörperung höchster irdischer Schönheit entgegen. Ein Übergang vollzieht sich, wie wenn ästhetisch von stofflichem Interesse zu formalem emporgeschritten wird. Helena begeistert Faust zu höchster Betätigung: die Heroine macht ihn zum Heros.

Aber auch Helenas körperliche Schönheit muß einer höheren Stufe der Schönheit weichen, der Seelenschönheit. Wenn Faust Helena verliert, stellt sich am Anfang des 4. Aktes die Erinnerung an »jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut«, die Erinnerung an Gretchen ein. Nun schweigen alle niedrigen Begierden; und Faust ist befähigt, den letzten Schritt zu tun,

durch den er das Evangelium der ewig strebenden Tatnatur in Wirklichkeit umsetzt.

Im Jenseits aber ist dasselbe Gretchen Fürbitterin bei der symbolischen Verkörperung des Ewigweiblichen, bei der Jungfrau Maria. Gretchen leiht dem Frühgeliebten die Kraft, Maria zu folgen und in höhere Sphären emporzusteigen. Hier tritt die Dichtung ganz ins Reich des Gleichnishaften. Maria als höchstes Symbol des Ewigweiblichen ist zugleich die Verkörperung der Liebe im romantischen Sinn. Denn nicht kann es sich für Goethe darum handeln, in ihr nur die göttliche verzeihende Gnade, das liebende Erbarmen darzustellen. Vielmehr scheint der Ausgang des »Faust« ganz romantisch die Möglichkeit von Fausts Erlösung in seiner Fähigkeit zu finden, das Göttliche so zu lieben, wie eine faustische Natur es liebt.

Der Vernunftmensch, der Idealist kann gerettet werden, weil er stets auf das Unbedingte aus ist und darum immer noch etwas zu erstreben hat. Kommt da die kantisch-schillerische Note der faustischen Natur zu ihrem Recht, so meldet sich die romantische in der Einfügung des Elementes der Liebe und des Ewigweiblichen. Von Sehnsucht erfüllt nach dem Unendlichen, Absoluten, Ewigen, nach dem Universum, nach Gott, betätigt Faust sich als Anhänger des platonisch-neuplatonischen Erosbegriffes. Und diese Fähigkeit, Liebe im höchsten Sinn zu fühlen, leiht ihm die Kraft, immer strebend bemüht zu bleiben.

Die Stärke seiner geistigen Sehnsucht aber offenbart Faust in aufsteigender, sich läuternder Liebe zum

Weib: von Gretchen zu Helena, dann zurück zu Gretchen, die als »una poenitentium« für den Geliebten zu Maria fleht.

Entscheidend für Fausts Schicksal und für das Problem der Liebe innerhalb der Dichtung ist von Anfang an Fausts Liebe zu Gretchen.

Der Sinnenmensch ist eben in voller Wildheit in Faust erwacht. »Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit Uns glühende Leidenschaften stillen«, so lautet seine Absicht. Nur Sinnengenuß suchend, muß er sich sogar von Mephisto bespötteln lassen: »Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos.« Mit wunderbarem Tiefblick hat Goethe den Moment erfaßt, in dem gerade die faustische Natur, die aufs Unbedingte aus ist, frivol wird. Faust will jetzt Don Juan sein, er will nur »ein Mädchen, das an seiner Brust mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet«. Doch bald überwindet er diese Stimmung. Wäre Gretchen auch nicht Gretchen, Faust sähe doch bald in ihr ein Heiligtum. Vom frivolen Spötter wird er rasch zum leidenschaftlich Gebundenen. Er ringt mit sich; er will nicht zerstören und vernichten, was ihn beseligt. Aber Leidenschaft wirft alle guten Vorsätze über den Haufen. Doch selbst im Zusammenbruch zeigt sich, daß Faust, der anfangs nur auf ein Liebesabenteuer ausgegangen war, zuletzt alles Heiligste seines Herzens drangehängt hat. Darum kann auch, in dem schmerzlichen Augenblick, da Faust die letzten Liebeszeichen Helenas verschwinden sieht, das Bild Gretchens in ihm erwachen: »Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form ... Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.« Hier

offenbart sich am deutlichsten, daß dieselbe Liebe, die im Urfaust nach Mephistos Sinne zu Fausts Untergang führen sollte, nunmehr seiner Erlösung dient.

Hier beweist vielleicht am stärksten innerhalb der ganzen Faustdichtung die Liebe zum Weibe ihre geistweckende Kraft im Sinne der Romantik. Hier wird — wie Novalis es meint – die Liebe zur Religion und verknüpft den Liebenden mit der Ewigkeit des Absoluten. Und so falle denn von dieser Stelle aus nur noch ein Blick auf das letzte große Liebesbekenntnis Goethes, das ganz romantisch, ganz wie Novalis, Liebe und Gottesgefühl in eins setzt:

»In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißens: fromm sein! – Solcher seligen Höhe
Fühl ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.«

»Ach, Sophie! wenn Du wüßtest, wie ich nach Dir dürste. Sieh, ich wünschte, Du wärest ein Quell, ich würde mich Dir in den Weg legen, und würdest über mich hinschwellen, da würde ich in der Kühlung ertrinken, und Du würdest nicht vermindert durch mich, und kenntest mich nicht, und flössest Deiner Wege, mir, mir, dem armen glühenden Herzen, wäre dann geholfen.« –

»Ich kann keine Nacht mehr ruhig schlafen, ewig sinne ich auf Dich, begehre nach Dir, möchte in jeder Minute mein Leben unter Schmerzen langsam verlieren, wenn Du Wollust dadurch empfinden könntest.« –

»Ich armer Schelm glaube so fest an Dich, daß ich mir keine andere Verbindung denken kann; Du kennst meine Ungeduld, meine ewige Unmündigkeit, wie kann ich je mit einem Weibe leben, das die Welt nicht kennt, mit einem Weibe, das durch mich in die Welt eingeführt, in ihr befestigt werden will; Du bist mein Gatte, ich bin Dein Weib, Du nimmst mich, beherrschest mich, gibst mir ein Los, eine Geschichte.« –

»Die Gewalt, die mich zu Dir zieht, ist allmächtig, ich muß, ich bin ganz krank vor Heimweh, o Sophie, so ein Herz voll Liebe ist in mir, ich möchte zerspringen, ich verspreche mich nicht, wenn ich sage, daß selbst Kummer an Deiner Seite mir Wollust ist.«

So schreibt Brentano[14] an Sophie Mereau: der echte, unverkennbare Clemens, dessen Namen böse Spötter

auf »demens« reimen ließen, dessen Persönlichkeit manche gern ins Psychopathische hinüberspielen lassen. So fühlt dem geliebten Weibe gegenüber der Dichter der Romanzen vom Rosenkranz. Dieser Brentano konnte einen Jüngling ersinnen, der, wie Pietro im »Rosenkranz«, die Blumen, die Rosablankas zarte nackte Füße im Schreiten berühren, küssen und zum Kranze flechten möchte. Eine überströmende Liebe erbaut der Geliebten einen Herrschersitz, vor dem der Mann froh und glücklich als demütiger Sklave kniet, ganz aufgelöst in dem süßen Bewußtsein, der Herrin sich zu opfern. Wie Brentanos Ponce nicht von dem Bilde loskommen kann, Isidora liege »gerad ausgestreckt auf der linken Seite«, träume gern und sinne auf freundliche Worte für den künftigen Gatten, so träumt Brentano selber von Sophie: »Die Begierde, die liebende Sehnsucht nach Dir läßt mich wenig mehr schlafen, ich spreche des Nachts oft leise wachend mit Dir, ich strecke die Arme nach Dir aus, o Du bist es, die mich heilt von allen Schmerzen, Du gibst mir alles, ich würde in wunderlichen Schicksalen unwürdig ruhmlos zugrunde gegangen sein, ohne Dich.«

Mann und Frau haben die Rollen getauscht. Der Ruhelose sucht nicht nur Frieden und Stillung seines faustischen Sehnens bei der Geliebten. Sie soll ihm auch Halt und seelische Stütze sein; nicht sie soll in ihm, sondern er in ihr aufgehen, in ihr sich auflösen, in ihr sich selbst vergessen. Doch Ruhe und Friede wird ihm auch an ihrer Seite nicht. Das Glück, das sie ihm bedeutet, wird ihm nur in der Entfernung fühlbar. Das weiß die Geliebte selbst am besten; und mit klugen

und guten Worten hält sie ihm vor, wie er nur in der Phantasie glücklich sein könne, nie indes dem Augenblicke zurufe: »Verweile doch, du bist so schön.« Daß er im Genuß nach Begierde verschmachte, mußte Sophie schmerzlich wahrnehmen, nachdem er sie endlich ganz die Seine nennen konnte. Den Sehnsuchtsworten, die er ihr nach kurzer Trennung zuruft, hält sie ihre schlichte gesunde Meinung entgegen: »Soll ich weinend oder lachend auf Deinen letzten Brief antworten? – einen größern Don Quichote wie Dich trug gewiß nie die prosaische Erde! Zu Hause sitzt sein treues Weib, liebt ihn, lebt eingezogen arbeitsam, trägt ihn in und unter dem Herzen und ist ganz zufrieden – er reist ganz lustig durch die Welt, zu einem geliebten, wunderholden, einzigen Freund, er könnte ganz ruhig und glücklich sein, aber weil er nun gar nichts weiß, ihm gar nichts fehlt, so kämpft er gegen Windmühlen und trägt sich mit den unwesentlichsten Grillen! – Ich bitte Dich, nimm doch das Gute wahr, das Dein ist, es nicht genießen ist auch Sünde, und bekämpfe diesen unbeschreiblichen Hang, stets nach dem Fernen Dich zu sehnen. Diese ewige Sehnsucht gehört nur Gott. – Meine Liebe, meine ich, müßte Dich umgeben wie ein warmes, weiches Kleid, das Du überall mit Dir trägst und in dem Du Dich wohl befindest, aber es scheint, als bedürfe Dein Gefühl, um zu fühlen, öfters einen Reiz, der, wie spanische Fliegen, Blasen zieht. Du bist es, nicht ich, der ewig nach der Fremde trachtet. Deine Begierde nach mir ist ebendas, was Du oft bei mir empfunden, was Dich jetzt zu mir zieht, zog Dich oft

von mir weg, es ist ein allgemeines Gefühl, ein stetes Sehnen nach dem Entfernten, das mich eigentlich insbesondere gar nichts angeht. Ich bitte Dich, lieber Fremdling, komm doch endlich einmal nach Hause, Du bist stets nicht bei Dir, und es ist so hübsch bei Dir; versuch es nur, und komm zu Dir selbst, Du wirst die Heimat finden, sie lieben und dann immer mit Dir tragen!«

Ein stetes Sehnen, das über die Frau, die diese Zeilen schrieb, weit hinausblickt; eine Sehnsucht, die ihre Wurzel weniger in dem geliebten Gegenstand als in dem liebebedürftigen Ich hat. Schmerzlich muß es dem Weibe zumute gewesen sein, als sie dies erkannte. Und sie hatte nur zu richtig gesehen. Denn Brentano selber gestand ihr einmal, und zwar in einem Augenblick, da er ihr das Liebste und Schönste sagen will: daß sie ihm ewig »die höchste Annäherung an jenes Weib« bleiben werde, das er in ihr gesehen. Was er in ihr liebte, war in letzter Linie eine Idee; und er wußte, daß sie diese Idee nur in bedingter, umgrenzter Form verwirkliche.

Freilich kamen besondere Umstände hinzu, die ein ganz reines Glücksgefühl in Brentanos Brust unmöglich machten. Der junge, überschwengliche und doch wieder so sarkastisch-ironische Sonderling verliebte sich in die anmutige, geistvolle, lebendige Frau, die nicht nur älter, auch in jeder Bedeutung des Wortes erfahrener war als er. Daß sie sich den Fesseln einer unglücklichen Ehe entzogen hatte, machte er ihr nicht zum Vorwurf. Aber er wußte sehr wohl, daß er nicht nur auf den einen Mann, den einstigen Gatten, eifer-

süchtig zu sein vollen Grund hatte. Mit einer Freiheit, die auch innerhalb der freien Sitte der Zeit um 1800 auffällt, kostete Sophie das Leben aus. Und Brentano, der selbst in seinem »Godwi« sinnenfrohen Hedonismus vertrat, hat doch schmerzvoll in diesem Ehebund das Wort erlebt, daß über gewisse Dinge kein Mann wegkann. Da muß der junge Ehemann peinliche Eröffnungen Dritter anhören. Und doch möchte er all dies Kränkende und Erniedrigende im Reichtum seiner Liebe untergehen lassen: »Du kannst denken,« schreibt er von Berlin nach Hause, »wie drückend mir alles das war, ich kam vor Unmut fast zu Tränen. . . . Verzeihe mir, liebes Weib, daß ich Dir diese Schlechtigkeit wiederholt, aber warum sollst Du nicht wissen, daß Dir meine tiefe herzliche Liebe auch als Gegensatz vieler Feinde, die Du hast, etwas sein darf; wenn ich so etwas höre, ach, dann zerreißt es mich immer, daß ich nicht hinfliehen kann zu Dir und Dich herzlich an mein treues, liebes Herz drücken.« Nur ein einziges Mal drängt sich ihm ein Wort des Vorwurfs in die Feder, daß sie ihn über ihre Beziehungen zu einem anderen nicht aufgeklärt habe: »Das war schrecklich treulos, falsch, ja alles Vertrauen, alle Ehre, alles Glück in Ewigkeit störend, dies treulose Schweigen gegen alle unwiederbringlich goldne verschwundene Bitten und Fragen liebender Jugend kannst Du nie vor Dir rechtfertigen, weniger als die Tat.« Und Sophie kann dann nur mit Selbstvorwürfen antworten: »Dies, dies allein ist ja die Qual meines Lebens! wenn Du wüßtest, wie ich mir oft die schwärzesten Vorwürfe über dies Verschweigen mache, wie ich oft bis zum Wahn-

sinne nachsinne, wie diese Schuld zu büßen sei, wie ich mit ausschweifender Phantasie dann auch jede Deiner trüben Launen auf meine Rechnung schreibe — schreiben kann ich es nicht, aber fragen will ich Dich in einer einsamen, ernsten Stunde: kannst Du wirklich verzeihen? — oder was soll ich tun? — Gott möge mich leiten und mir das Rechte zeigen! —«

Dennoch wäre es unerlaubt oberflächlich, von einer unglücklichen Ehe hier zu reden, von Menschen, die nicht zusammentaugten, oder von einer Frau, die zu spät den Mann gefunden hat, der mit ihr und mit dem sie glücklich werden konnte. Denn ohne allen Zweifel ist Sophie Mereau doch die einzige weibliche Seele gewesen, die Brentanos Glückssehnsucht zu stillen fähig war. Sobald er sie verloren hatte, gewann sein Leben etwas ganz Zerstörtes, Verworrenes. Und noch mehr: nur ein Weib von Sophiens Art konnte ihn wirklich fesseln. Sophie erwähnt einmal eine »Abenteurerin«, eine »schöne Sünderin, wie Du sie liebst«. Sie wußte sehr wohl, wie Brentanos übersinnlich-sinnliche Natur in jeder äußerlich bestechenden Erscheinung seelische Wunder suchte: »daß manche, die Du oft ganz überirdisch schildertest, in der Nähe betrachtet, außer ein wenig Augenglanz und weißer Haut, auch nicht den mindesten Anspruch auf Göttlichkeit machen konnte« — so urteilt sie selbst. Wir aber haben aus Brentanos Gedichten und aus seinem »Godwi« längst die aus Mitleid und Liebe, aus Seelischem und Sinnlichem erwachsende Neigung Brentanos für büßende und nicht büßende Magdalenen herausgelesen. Auch unser Briefwechsel gibt einmal Zeugnis

von Brentanos sentimentalisch verzeihender Art, die Gefallene zu betrachten.

Daß der sinnliche Zauber, den Sophie Männerseelen gegenüber bewährte, auch für Brentano ein festes Band bedeutete, offenbart sich fast auf jeder Seite seiner Briefe. Zu hellen Flammen schlägt seine Sehnsucht nach ihr stets von neuem empor. Prüde Seelen mögen diese Blätter lieber ungelesen lassen. Andere werden in ihnen dichterische Liebesbekenntnisse von ungewöhnlicher Kraft und hinreißender Wärme bewundern, eine Glut der Worte und Bilder, die zweimal die überschwengliche Form von Heinrich Kleists Todeslitanei (wie Sauer sie in feinsinniger und kenntnisreicher Deutung nannte) annimmt.

Sophie Mereau bedeutet trotz allem das stärkste Glücksgefühl, das Brentano jemals in sich getragen hat. Sein »weiblicher Arnim«, so nennt er sie einmal, ist sein Weib geworden, obwohl die Familie Brentano die Verbindung nicht gerne sah und obwohl Sophie selbst lange Zeit von einer gesetzlichen Verbindung mit Brentano nichts wissen wollte. Sie mag gefühlt haben, daß ihrer Vergangenheit ein freier Bund mit dem jungen Dichter besser entsprach. Um so ergreifender ist es, wie Brentano selber ihr in immer neuem Ansturm die gesetzliche Regelung ihrer Ehe abringt. Da spürt man am deutlichsten, daß diesem Sonderling und romantischen Enthusiasten seine Liebe zu Sophie nichts weniger als ein neuer Anlaß war, der Welt und ihrer Meinung durch seine Lebensführung eine Ohrfeige zu versetzen. Da spricht nur das gesunde Empfinden des Mannes, der die Geliebte geachtet und ge-

schätzt sehen will. Überhaupt möge man all die Stimmungsabschattungen, die aus den hier mitgeteilten Briefstellen entgegenleuchten, ja nicht mit dem trivialen Vorwurf des Perversen abtun. Brentano hat sein eigenes, stark betontes Gefühlsleben; aber er bleibt doch ein frischer, junger, gesunder Geselle.

Gern versenke ich mich in die krausen und eigenwilligen Züge dieses Dichterherzens. Aber es steht nicht ganz vereinsamt mit seinen Gefühlen da. Nur bedauernswerte Kurzsichtigkeit kann verkennen, daß in allen diesen Zügen das Bild einer Generation sich spiegelt. Es ist der faustische Sehnsuchtsmensch romantischer Art, es ist die echt romantische Neigung, über alle Grenzen des Erlebbaren zu einem Höheren zu dringen, das hinter dem Erlebnis liegt. Die Wirklichkeit ist Schattenbild einer geistigen Welt, sie wird dem nie ganz genügen, der diese geistige Welt als innere Offenbarung in sich trägt. So hat Novalis ein Kind lieben können, und von solchen Träumen umgaukelt sinnt Kleist sich aus, wie seine Braut sein sollte.

Aus solchen Stimmungen heraus ist es schwer, ein festes Verhältnis zum Leben zu gewinnen. Brentano schreibt einmal an Sophie, bewußt, sie einen tiefen Blick in sein Inneres tun zu lassen: »Meine ganze Bizarrität, alles, was in mir bloß interessant ist, was mich störend, auffallend macht, ist die mit einem großen Aufwand von ängstlicher Arbeit und mißbrauchtem Kunstsinn scheinbar genialisch drapierte Unordnung und daraus entsprungene Mutlosigkeit und Unwill an dem Leben.« Auch der lebenskundigeren Sophie ist

es nicht leicht geworden, Brentano mit dem Leben zu versöhnen. Gelitten hat sie genug an seiner Liebe. Doch wenn sie auch deutlich erkannte, daß all sein Sehnen weit über sie hinauswies, so bezeugt eben unser Briefwechsel, wie sie selber von Brentanos Wesen mehr und mehr gefesselt wurde, wie sie zuletzt da liebend warb, wo sie früher nur zu gewähren gewohnt war. Beweis genug, daß auch Brentanos Liebe, mag sie hundertmal verletzend und entmutigend vermöge ihrer alle irdischen Schranken überfliegenden Art gewesen sein, doch auch beglücken konnte. Waren es doch nicht bloß Worte und leere Klänge, wenn Brentano sich einmal selber den Nekrolog schrieb: »Er war ein braver, fleißiger, tugendhafter Mann, er hat die Mereau treu, innig und tief geliebt, er hat Gott erkannt, geliebt und hat zu ihm gerungen in einem seiner schönsten Werke, in jener milden schönen, liebevollen gütigen Frau, die auf Erden viel gelitten hat.« —

Aus den Briefen Brentanos und der Mereau hatte Reinhold Steig als erster Ausführlicheres mitgeteilt. In sein Buch »Achim von Arnim und Clemens Brentano« (Stuttgart 1894) verwob er einen Auszug aus dem Briefwechsel, sachkundig wie immer, bestrebt, das literarhistorisch Interessante zu retten, und in diskretem Bemühen, das Menschlich-Allzumenschliche vor unheiligen Augen zu verbergen. Hermann Grimm, dem die Persönlichkeiten der beiden Briefsteller zu nahe verbunden waren, als daß er die intimsten Züge ihres Lebens vor die Welt hätten bringen wollen, hatte erwirkt, daß die Königliche Bibliothek zu Berlin, die

Besitzerin der Originale, sie als »für die Öffentlichkeit nicht geeignet« verschließe. Hermann Grimm wußte, daß Steig seine Wünsche wohl beachten und nur das abdrucken werde, was er selber für geeignet hielt. Seit dem Erscheinen von Steigs Buch ist nun wieder mehr als ein halbes Menschenalter verstrichen. Uns sind alle diese Dinge längst historisch geworden; wir möchten ihnen ganz auf den Grund sehen. Unser Zeitalter begnügt sich nicht mit andeutenden Umrissen, sondern glaubt das Leben nur dann ganz zu erfassen, wenn es die Erscheinung bis in ihre intimsten Einzelzüge ergründen kann. Darum hatte Heinz Amelung ein gutes Recht, alles wiederzugeben, was ihm mit Erich Schmidts und Roethes Hilfe von der Generaldirektion der Königlichen Bibliothek eingehändigt wurde. Eine stille Gemeinde hätte diese Papiere längst lesen dürfen. Wer sie dem Buchhandel überliefert, ist von dem Bewußtsein erfüllt, daß mit solchen Zeugnissen echt menschlicher Art nicht Mißbrauch getrieben werden wird. Gewiß wäre es ein trauriges Zeichen von Unkultur und Pharisäertum, wenn aus den Briefen dem Paare Clemens und Sophie eine Anklageschrift erstünde. Nehme drum keiner die Briefe zur Hand, der spöttisch lächelt, wenn ihm beim Eintritt in die Welt der beiden Liebenden ein »Introite, nam et hic dii sunt« zugerufen wird!

Der Herausgeber überläßt es anderen, den Umfang und die Grenzen des Neuen, das er bringt, zu bestimmen. An dieser Stelle kann der Aufgabe nicht genügt werden. Der Kommentar ist etwas allzu knapp und wurde vielleicht auch allzueilig abgefaßt. Hätte z. B.

die Anspielung auf die »rückwärts geschobenen, poetischen Personen in Zerbino« (II 26) nicht durch einen Verweis auf Tiecks Dichtung (Schriften X 329 ff.) erläutert werden sollen? Das Gemälde der Dresdner Galerie, das von Sophie (I 112) erwähnt wird und von dem Brentano ihr »viel gesprochen« hat, war unschwer zu bestimmen: »Ein spanischer König hat seine Geliebte als Venus malen lassen und sich selbst vor ihr, auf der Laute spielend.« Karl Woermann, dessen Rat ich mir erbat, ist wohl mit Recht überzeugt, daß nur die »Venus mit dem Lautenspieler« gemeint sein kann. Die siebente Auflage des Katalogs der Kgl. Gemäldegalerie (Dresden 1908, S. 91 f.) nennt das Bild ein Werk nach Tizian und bemerkt, daß früher der Lautenspieler ohne Grund als Philipp II. von Spanien bezeichnet worden sei.

Übrigens benützte Amelung zur Erläuterung der Briefe in erfolgreicher Weise den Nachlaß Sophiens. Und seine Einleitung gibt eine gute Einführung in das Geschichtliche von Brentanos und Sophiens Liebe und Ehe.

Selbstverständlich wissen diese Blätter aber noch von anderem zu berichten; da indes das Sachliche, das über die Liebe beider hinausgreift, schon von Steig einläßlich berücksichtigt worden ist, so kann es hier bei einem Hinweis bleiben. Freilich war Steig zuweilen überstreng in der Auswahl und begnügte sich etwa, von den »zwanzig Quartseiten, Scherz und Ernst, Witz und Mutwill bunt durcheinander«, die Brentano am 10. Januar 1803 an Sophie schrieb, nur ein paar Zeilen abzudrucken. Und doch zeigt nicht

nur Brentanos Tollheit sich hier wieder einmal von der belustigendsten Seite; das Lebensgefühl der Literaturwelt jener Tage tritt dabei in ein bemerkenswertes Licht. Da schreibt Brentano: »Sie können sich nicht vorstellen . . ., wie komisch mir die letzte feierliche Schriftstellerepoche in Deutschland erscheint, und finden Sie es nicht selbst sehr lustig, wenn ein paar Menschen sich ins Ohr flüstern: ‚Dort die Kleine ist die Verfasserin von Gedichten erster Band, dort, das ist die Verfasserin der Agnes von Lilien, und sehen Sie, die Schmale, das ist die Schwester von Lesbos' und der andre sperrt das Maul auf, und guckt wie ein Kind nach dem wahren Fleisch und Blut in der Hostie«; und dann erzählt Brentano, wie er alle wunderlichen Fremden, die ihm begegneten, diesem oder jenem für die inkognito reisende Wolzogen oder Imhoff oder Sophie Mereau oder Tochter der Madame Gottsched oder Madame Veit ausgegeben und ebenso viele »Schand Pauls, Schillers, Falcks etc.« kreiert habe; »ich selbst gab mich meistens für das Kind der Liebe eines ungrischen Starosten und der Frau von Laroche oder des bekannten Philadelphia mit einer melancholisch gewordnen Tochter Nicolais aus«. Mit vollem Humor sieht hier Brentano das Literaturtreiben seiner Epoche; ein andermal ist ihm der Humor ausgegangen, und er wendet sich angewidert von dem Publikum ab, das ihm die Freude an Weimar verdirbt; die Zeilen sind übrigens von ihm selbst wieder gestrichen worden: »Ich lobe mir die Dichter, die nicht mehr leben, sie können einem nicht wie Goethe, Schiller, Kotzebue, Tieck ect. durch die miserable Weimarer

Ziererei zum Ekel werden, ich versichere Dich, ich kann mir keinen ekelhaftern Rahm um ein Kunstleben denken, als das jämmerliche Nest, das sich zur Poesie, wie das plakichte Hanswurstkleid zum komischen verhält, die Rührung rührt dort immer mit einer Empfindung zum Erbrechen, denn das gebildete Publikum besteht aus einigen verrückten Hofdamen, ect. Wenn ich an Weimar denke, wird mir es miserabel.« Die Stelle ist sehr wertvoll. Denn Stimmungen dieser Art (und wer, der je mit den Akoluthen großer Künstler zu tun hatte, kann sie nicht nachfühlen?) sind wohl zu erwägen, wenn man von dem Verhältnis unserer Klassiker und der Romantiker spricht. Sicherlich konnte das Persönliche in diesem Verhältnis nur störend wirken; die geringe Entfernung verdarb der jüngeren Generation die Freude an der älteren, der älteren den inneren Anteil an der jüngeren. Grade weil man sich nahestand, begriff man sich zuweilen wechselseitig nicht.

AMALIE VON HELVIG-IMHOFF

AMALIE von Helvig, geborne von Imhoff, ist von Schiller und Goethe in die deutsche Literatur eingeführt worden. Als Mitarbeiterin von Schillers Musenalmanach spielte sie mit anderen die undankbare Rolle, Dichtungen zu liefern, die im besten Falle als Folie zu den Schöpfungen der beiden Freunde dienen mochten. Die liebenswürdige Dilettantin, deren wirksamste Leistung in späteren Jahren die Verpflanzung von Esaias Tegnérs »Frithjofssage« nach Deutschland war, hat in der deutschen Literatur bisher neben den Frauen der Schillerzeit, neben der Wolzogen, neben der Brachmann gestanden. Daß sie vielmehr, durch schweres Leid geprüft und geläutert, ebenbürtig an die Frauen der Romantik herantritt, daß sie durch ein Leben voll mutigen Kampfes gegen widrige, ihre Entwicklung auf Schritt und Tritt beengende Verhältnisse hoch genug gehoben worden ist, um als Freundin Bettinens von Arnim in die Reihe derer eintreten zu können, die die Stellung der Frau des 19. Jahrhunderts geschaffen haben, dies klargestellt zu haben, danken wir dem Buche Henriettens von Bissing, einer Nichte Amaliens.[15]

Nicht eine Biographie im gewöhnlichen Sinne, vielmehr eine »Familienchronik« wird geboten: Briefe und Tagebuchblätter, sorglich gesammelt und in ihren Lücken verständnisvoll nach mündlicher Überlieferung oder durch gleichzeitige Quellen ergänzt. Mit vollem Recht hat Henriette von Bissing vorgezogen,

Amalie von Imhoff selbst redend einzuführen; nur auf diesem Wege konnte das grade in seinen geheimsten Zügen interessante Leben der Dichterin zu rechter Würdigung gelangen, ein Leben, das weitaus bedeutender ist als alles, was sie geschaffen hat.

Die Quellen, die der Herausgeberin zur Verfügung gestanden haben, sind tagebuchartige Aufzeichnungen Amaliens, dann insbesondere die zwischen ihr und dem Gatten Helvig gewechselten Briefe, für die letzten Jahre der Briefwechsel mit Gneisenau. Hierzu kommen Briefe von und an Schiller, Knebel, Herder, Goethe, Geijer, Atterbom, Bettine von Arnim u. a., weiter Tagebuchaufzeichnungen von Gentz, Briefe aus dem Kreise der Verwandten und Bekannten, des Vaters Karl von Imhoff, der Schwester Louise, der schwedischen Freundinnen Sofie Silfersparre, Malle Silferstolpe u. a. In diesen, mit hingebendem Fleiße vereinten Papieren rundet sich Amaliens Leben zu einem in sich vollendeten Ganzen, dem es an spannenden Momenten nicht fehlt, dessen rein menschlicher Wert so bedeutend ist, daß auch Fernerstehende mit warmer Teilnahme den Geschicken des Paares Amalie und Karl von Helvig folgen können. Es sei deshalb nicht als Vorwurf gemeint, wenn ich vermute, daß dem allgemeinen Interesse noch größerer Spielraum gewahrt worden wäre, hätte die Herausgeberin noch mehr, als es ohnedies der Fall war, den Rotstift walten lassen. Engere Verknüpfung der fesselnden Augenblicke in Amaliens Leben hätte dem Buche ein andauerndes, hinreißendes Interesse verschafft. Allein auch jetzt hat es vor ähnlichen Publikationen, etwa

vor Georg Waitz' »Caroline«, den unleugbaren Vorzug größerer Geschlossenheit und in sich abgerundeterer Einheit voraus.

Die beiden, deren Schicksale das Buch Henriettens von Bissing erzählt, sind keine Dutzendmenschen; gern vergißt man angesichts der Bedeutung beider Charaktere, daß die Beschaffenheit des Buches von vornherein der Verfasserin ein längeres Verweilen bei den Dichtungen Amaliens nicht so gestattete, wie eine wissenschaftliche Biographie es dringend gefordert hätte. Sicherlich hat Amalie in keinem ihrer dichterischen Produkte, denen man die Leichtigkeit des Entstehens leicht ansieht, die tiefe Tragik ihres eigenen Daseins erreicht.

Amaliens Anfänge bieten wenig Außergewöhnliches. Talentvoll, begabt für Dichtung und Malerei, erregte sie früh Aufsehen, allein nicht mehr als viele andere, denen eine angenehme Gewandtheit in beiden Künsten zur Verschönerung müßiger Stunden dient. Ihrer Abkunft, nicht ihren Leistungen hatte sie, eine Nichte der Frau von Stein, zu danken, daß sie Hofdame der Herzogin Luise von Weimar wurde. Ihr erster Freund und Lehrer war Heinrich Meyer, Goethes schweizer Freund, der Künstler und Kunsthistoriker. Seine Anleitung ermöglichte ihr nicht nur, zeitlebens neben der Dichtkunst die Malerei betreiben zu können, durch seine Vermittlung kam Amalie mit Schiller und Goethe in Verbindung, er verschaffte ihren Dichtungen Aufnahme in Schillers Musenalmanach, er beobachtete, förderte und beschützte, nachdem sie ständige Mitarbeiterin geworden war, in unentwegter

Dienstfertigkeit ihre Arbeiten. Mehr noch: Meyer selbst wollte wohl über das Verhältnis von Lehrer und Schüler hinausgehen. Und auch Amalie muß zeitweilig mehr in ihm gesehen haben als einen Führer in Kunstsachen. Wenigstens schreibt sie zu einer Zeit, da sie sich bereits einem andern angelobt hatte (26. Juli 1802): »Wenn Du je einen Freund besaßest, der Dir alles war, den Du wie ein höheres Wesen betrachtetest – dann kannst Du begreifen, was ich empfinde, wenn ich ihm klar sagen muß, daß ich ihn verloren habe. Den Freund, der seit meinem 15. Jahre mich bildete, mir treu und immer gleich anhing, mich anfeuerte, ohne mich zu überspannen, mich lobte, ohne mich eitel zu machen – ich soll ihn aufgeben! und kann ich anders, darf ich anders? – Er lebt nun einsam in feindseliger Verschlossenheit und alles, was ich anwenden möchte, ihn zu erheitern, würde mehr eine Sünde von mir als eine Wohltat sein.«

Auch Friedrich von Gentz konnte sich dem tiefen Eindruck nicht entziehen, den die talentvolle und geistreiche Hofdame auf ihn machte, als er zu Ende 1801 nach Weimar kam. Gleichwohl vermochte ihr reinigender und veredelnder Einfluß nicht lange nachzuwirken. Überdies hat sich Amalie von ihm zurückziehen müssen; derselbe Helvig, dem Heinrich Meyer zu weichen hatte, beraubte auch Gentz der sittigenden Wirkung Amaliens.

Die literarischen Führer, Lehrer, Leiter waren Schiller und Goethe. Aus den von der Herausgeberin mitgeteilten Briefen geht der rege Anteil, den sie an Amaliens Wirken nahmen, klarer hervor als aus den

bisher bekannten Äußerungen. Goethe war der skeptischere, vor allem gegenüber Amaliens damals bedeutendster Leistung, den »Schwestern von Lesbos«. Goethe verstand Schillers milderes Urteil zu verschärfen, er legte dem Freunde den Dilettantismus der Arbeit eindringlicher dar, als ihn selbst Schiller empfunden hatte. Goethe hat sich ehrlich Mühe mit der Dichtung gegeben, sie mit Amalie Vers für Vers durchgearbeitet und, nach seinen Äußerungen gegen Schiller, in Form und Darstellung fördernd eingegriffen. Um so sonderbarer berührt eine Bemerkung Amaliens: »Nie haben Goethe oder Schiller in dieser Zeit eine Zeile in einer meiner Arbeiten selbst gestrichen.« Die junge Dichterin dürfte wohl die konventionelle Höflichkeit ihrer Lehrer zu optimistisch gedeutet haben; denn gleichzeitig erzählt sie, Goethe habe erst anläßlich seiner Tätigkeit für die »Schwestern von Lesbos« erkannt, daß sie gar nicht wisse, was ein Hexameter sei, und bis dahin offenbar nur nach dem Gehör gedichtet habe. Kein Wunder, daß Goethe anläßlich seines Planes, über Dilettantismus zu schreiben, vor anderen an diese seine Schülerin gedacht hat; das bezeugt sein Brief an Schiller vom 29. Mai 1799.

Gleichwohl war Amalie auf dem besten Wege, eine »Sappho bei Hof« zu werden, hätte nicht ein unvorhergesehenes Ereignis sie völlig aus der bisherigen Lebenssphäre entfernt und ihrem ganzen Leben eine ungeahnte Wendung gegeben. Karl Helvig kam im Winter 1802 als Abgesandter Gustavs IV. von Schweden nach Weimar. Seine eigentümliche Laufbahn ließe

ihn auf den ersten Blick als einen Mann von seltener Charakterstärke und Energie erscheinen. Vom Handwerker hatte er sich zum Offizier hinaufgearbeitet und war für Schweden auf dem Felde der Artillerie ein schöpferischer Neubegründer geworden. Günstling Gustavs IV., war er schon 1795 durch Deutschland nach Konstantinopel gereist und gehörte zu den wenigen, die damals Homer auf trojanischem Boden studierten. Amalien scheint die feste Lebensführung, die ruhige Sicherheit Helvigs imponiert zu haben. Helvig hatte ihr zuerst den klaren Begriff von der Abhängigkeit des Weibes und von dem Glück gegeben, in dem Schutze eines edlen, festen Mannes zu ruhen. Erstaunlich schnell schließt sie sich dem Manne an, dessengleichen sie bisher in ihrer Umgebung nicht gefunden hatte. Gleichwohl entbehrte ihre beabsichtigte Verbindung nicht der Hindernisse. Für Amalie war es peinlich, allen lieben Beziehungen in Weimar Lebewohl zu sagen und einem Boden sich zu entfremden, an dem sie mit so vielen Wurzeln hing. Helvigs Stellung in Schweden war überdies nichts weniger als gesichert. Den rasch Emporgestiegenen verfolgte der Neid von Vorgesetzten und Untergebenen; dann scheint die seiner Energie anhaftende rauhe Außenseite in dem Kreise seiner Mitoffiziere ebenso Anstoß erregt zu haben, wie eine durch die eigentümliche Lebensbahn noch gesteigerte Reizbarkeit und Empfindlichkeit. Beides hemmte sein Emporsteigen.

Amalie sah sich deshalb gezwungen, nach der Hochzeit in Weimar zu bleiben. Erst im September 1804 holte Helvig Frau und Kind nach Stockholm. Doch

auch hier war ihres Bleibens nicht lange. Schon im Mai 1810 mußte sie Schweden verlassen; ihre Gesundheit gestattete längeres Verweilen nicht. Inzwischen war auch Gustav IV., Helvigs Gönner, gestürzt worden; sein Oheim hatte als Karl XIII. den Thron Schwedens bestiegen. Amalie kehrte nach Deutschland zurück; sie knüpfte alte Beziehungen wieder an, suchte Lieblingsstätten, vor allem Weimar, wieder auf. Und wie sie in die alten Verhältnisse neuerlich eintrat, ward ihr klarer und klarer, daß das Zusammenleben mit Helvig in Schweden sie ihm nicht näher gebracht habe; die Entfernung entfremdete ihn ihr noch mehr. Schon in den Zeiten der ersten Bekanntschaft, ehe die Verlobung ausgesprochen war, zeigte sich, mitten unter Bekenntnissen innigster Liebe, neben Versicherungen ewiger Treue, mehrfach Zweifel und Unsicherheit. Die in allem und jedem verschiedenen Wege, die beide bis zu ihrem Zusammentreffen gewandelt waren, der harte Gegensatz der Anschauungen, in denen Amalie aufgewachsen, zu dem Gange, den Helvigs Entwicklung genommen, hatte sich in mannigfacher Form geäußert. Nach ihrer Rückkehr in die Heimat machten sich alle die Momente ihres Jugendlebens, die ihr in Schweden gefehlt hatten, mit erneuter Kraft geltend und erweiterten die Kluft zwischen den Gatten.

Helvig und Amalie waren viel zu ausgesprochene, scharfkantige Naturen, um sich ganz Genüge zu leisten. Helvig fand in ihr nicht das treue, nur den Interessen des Hauses gewidmete Weib, das er gesucht hatte, Amalie wiederum fühlte sich zu sehr als Künst-

lerin und Dichterin, um dem Manne sich ganz unterzuordnen. Helvigs Starrheit, unter den schwierigen Verhältnissen seiner äußeren Lage gesteigert, war nicht angetan, eine Vermittlung zu erleichtern. Anderseits trat bei Amalie die emanzipierte Frau allmählich stärker hervor, nachdem der Reiz der Jugend, die mädchenhafte Frische der Weimarer Zeit geschwunden war.

Schon im Jahre 1802 fand Schillers Freund Körner, ein Menschenkenner wie nicht bald ein zweiter, Amalie tue sich auf ihre Begabung etwas zu viel zugute; sie sage oft Sachen, die ihr nicht gut anstünden und die eine gewaltig hohe Meinung von ihrem eigenen Werte verrieten. Dieses Selbstbewußtsein mußte sich um so mehr steigern, als sie sah, daß der von ihr wegen seiner innerlich gefestigten Selbständigkeit gewählte Gatte unverkennbar ein Opfer seiner krankhaften Reizbarkeit wurde, noch mehr, als Helvigs Schwäche so weit ging, daß sie ihn die Erhaltung der Familie neben der Verfolgung seiner Lieblingsideen vergessen ließ. In Heidelberg, wohin sich Amalie gewendet hatte, war sie angewiesen, zu ihren Jugendbestrebungen zurückzukehren, um ihren Kindern das bieten zu können, was Helvig seinen Unternehmungen und Versuchen zuliebe ihnen nicht gewähren konnte.

Während der Stockholmer Zeit nämlich scheint Amaliens dichterischer Genius geschwiegen zu haben, weniges ausgenommen, das die Herausgeberin mitteilt. Auf deutschem Boden fühlte sie sich von Anfang neu angeregt. In Weimar schon veranstaltete sie, ihre beiden Talente verbindend, ein szenisches

Festspiel für die Hochzeit der Prinzeß Caroline. Ganz ins alte Fahrwasser kam sie in Heidelberg.

Amalie trat in die Heidelberger Kreise zur Zeit der jüngeren Romantik und Johann Heinrich Vossens. Die interessante Erscheinung, an einem Orte die Vertreter der äußersten Gegensätze innerhalb des damaligen deutschen Geisteslebens vereinigt zu sehen, konnte Amalie völlig genießen und zwischen den Parteien als ruhige Beobachterin zunächst sich des regen Wetteifers der beiden freuen. Ein reiches literarisches Leben entfaltet sich vor ihren Augen: Polemik in Kunst und Wissenschaft, auf der einen Seite die antikisierende Richtung des Homerübersetzers, der die Schätze des Altertums für Deutschland unermüdet wiederzugewinnen strebte, auf der andern Achim von Arnim und Brentano mit ihren schönen Sammlungen altdeutscher Poesie; Polemik zwischen der rationalistischen Geschichtsauffassung Vossens und der Mystik Creuzers; in religiösen Dingen dort der schroffe Protestantismus, die konfessionelle Intoleranz, die den einstigen Hainbündler zum Bruch mit Stolberg führte, und hier J. J. Görres und die von religiösen Triebfedern getragene Verehrung altdeutscher Kunst im Sinne der Boisserée und Fr. Schlegels — Gegensätze, die in Vossens »Antisymbolik« und in den sich anschließenden Schriften schärfsten Ausdruck gefunden haben.

Amalie von Helvig war mit Vertretern beider Extreme durch gleich freundschaftlichen Verkehr verbunden, sie ließ beide auf sich und ihr Schaffen einwirken. Voß versuchte sie in den Bahnen zu erhalten, die

Schiller ihr gewiesen hatte; und hellenisierender Dichtung getreu blieben noch ihre Schöpfungen »Die Tageszeiten. Ein Zyklus griechischer Zeit und Sitte, in vier Idyllen« (Amsterdam und Leipzig 1812) und – mit preziösem Anklang an den Titel ihrer fast zwanzig Jahre älteren Jugenddichtung – »Die Schwestern auf Corcyra. Dramatische Idylle« (Ebd. 1812). Doch bald gewannen die romantischen Einflüsse das Übergewicht. Die Bestrebungen der Boisserée und Bertrams fanden bei der kunstverständigen Frau am leichtesten Eingang. Die Bekanntschaft mit Cornelius trat hinzu; sie wurde ganz für altdeutsche Malerei gewonnen und kopierte die Meister des 16. Jahrhunderts. Nicht minder suchte sie schriftstellerisch ihre neuen Ideale zu verherrlichen; im unverkennbaren Anschluß an Friedrich Schlegels Gemäldebeschreibungen von 1803 und 1806 wagte sie sich an eine Charakteristik von Boisserées Sammlung. Die in Fr. Schlegels Zeitschrift, dem Deutschen Museum (1812 2, 369 ff., 1813 3, 265 ff.), veröffentlichte »Beschreibung altdeutscher Gemählde« mag ihr Vorbild an Kenntnis der Technik der Malerei übertreffen; allein ganz und gar nicht ist es der Verfasserin gegeben, von der Analyse der einzelnen Gemälde zu zusammenfassenden Ergebnissen zu schreiten. Wir hören nur den interpretierenden Cicerone. Während Schlegels Aufsätze den impulsiven, neue Wege weisenden Charakter aller seiner mit ganzer Kraft abgefaßten Kundgebungen hatten, waren Amaliens Zergliederungen matt und wirkungslos.

Die Kunst brachte sie den Romantikern näher. Achim von Arnim hatte sie schon in Berlin kennen ge-

lernt. Jetzt kam Daub hinzu. Die einstige Schülerin der Klassizistik studierte den Theurdank und Weißkunig und gewann ein solches Interesse an den verstaubten Folianten, daß sogar Helvig mitten heraus aus seinen artilleristischen Experimenten sich mit Kaiser Maximilian und seinen Abenteuern befreunden mußte. Als Ergebnis ihrer romantischen Bemühungen erschien in Berlin 1812 und 1817 ihr »Taschenbuch der Sagen und Legenden«, dessen Mitredakteur Fouqué war.

Freilich blieb, wie gesagt, die Veranlassung solch emsiger Arbeit, die unter dem Drucke der Not zu rasch betrieben wurde, eine traurige. Helvig war, nachdem Bernadotte Kronprinz von Schweden geworden war, in immer schlimmere Verhältnisse geraten. Der rauhe, unzugängliche Mann vermochte in kein erträgliches Verhältnis zu dem französischen Oberhaupte zukommen, das selbst in viel zu unsicherer Lage war, um einem von Fürstengunst verwöhnten Manne im Gegensatz zu alten Offizieren der schwedischen Armee besondere Bevorzugung zu gönnen. Helvig verbitterte mehr und mehr; er wagte Summen an seine Versuche, die seine Mittel weit überstiegen. Monatelang blieb Amalie ohne Nachricht und ohne Geld. Sie war auf ihre eigene Arbeit angewiesen. Die ihres Wertes wohl bewußte Frau fühlte sich denn auch bald dem Manne gegenüber noch selbständiger, noch unabhängiger, sie glaubte sich berechtigt, ihm klarzumachen, wie wenig er ihre Persönlichkeit allein ausfüllen könne. Der Beruf einer Künstlerin auf zwei Gebieten, der frühere dilettantische Bestrebungen ern-

ster und ernster werden ließ, beanspruchte in ihrem Seelenleben seinen Platz und verdrängte den Gatten, der seinen Anteil nicht zu behaupten wußte. »So wie ich organisiert bin,« schreibt sie an ihn am 31. Dezember 1810, »mit wie unendlichen Saugfasern ich an der Welt in ihren mannigfachen Beziehungen hänge, die mir Nahrung für Kunst, Phantasie und bis zur technischen Fertigkeit in Schrift und Bild geben muß — wie kannst Du da mit Deiner Wissenschaft, in Deinem Streben, mir alles sein zu wollen, Dich umsonst zerquälen und mich vergebens kränken? Ebensogut könntest Du Grammatik, Palette und Bleistift um den Anteil beneiden, den ich diesen Instrumenten schenke ... Einen Mann, welcher mein ganzes Wesen nach allen seinen Richtungen ausfüllen könnte, habe ich nicht begegnet. — Du aber bist mir als Gatte Schutz und, der Kirche nach zu sprechen, als Haupt und Herr der Würdigste, durch tausend Beweise gegenseitiger Liebe mir teuer geworden.«

Helvig sollte der Gattin gegenüber in noch schiefere Lage kommen. Im Kriege von 1813 nicht zum Kommandanten der schwedischen Artillerie, sondern zum Befehlshaber der im Lande zurückbleibenden Truppen ernannt, gab er seine Demission und ging nach Deutschland. Nach langem Bemühen gelang es ihm, in preußische Dienste zu kommen. Allein noch weniger als im Heimatlande glückte es ihm hier. Bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand im Jahre 1825 häuften sich Mißerfolge und Enttäuschungen. Amalie war die Leiterin, die überlegene Vertreterin der Familie; nicht nur für sich und die Kinder, auch für den

Gatten mußte sie schützend und fördernd wirken. Schon die Loslösung Helvigs von Schweden wäre ohne ihr energisches Eingreifen von den traurigsten Folgen gewesen. Ihrer Vermittlung dankte der Gatte einen ehrenvollen Abschied, eine angemessene Pension. Solches durchzusetzen, war Amalie nach Schweden geeilt, während Helvig tatenlos in Berlin seine Zeit vertrödelte; den Haushalt in einer für die Familie halbwegs erfreulichen Weise aufzulösen, war gleichfalls nur ihrer Emsigkeit geglückt.

Naturgemäß tritt Helvig in dem Buche Henriettens von Bissing während der letzten Jahre ganz in den Hintergrund. Amalie wußte sich in Berlin einen angenehmen Kreis zu schaffen. Gneisenau und Bettine von Arnim bildeten ihren engeren Verkehr. Briefe beider, besonders herzerfreuende Bettinens, sind von der Herausgeberin in reichstem Maße mitgeteilt.

Amaliens dichterische Tätigkeit trägt hinfort den Stempel der Romantik. Das Märchen »Die Sage vom Wolfsbrunnen« (Heidelberg 1821) und die Erzählung »Helene von Tournon« (Berlin 1824) sind ihre letzten umfangreichen Kompositionen. Charakteristisch für ihre letzten Jahre ist ihre dichterische Teilnahme am Geschicke Griechenlands, die sie an die Seite Friederike Bruns und Louise Brachmanns treten läßt. Zunächst im Morgenblatt (1821 Nr. 195 und 1822 Nr. 63), dann in einem Büchlein »Gedichte zum Besten der unglücklichen Greise, Witwen und Waisen in Griechenland« (Berlin, Mai 1826) suchte sie für eine in Deutschland sehr populäre Idee zu wirken, nicht ohne auch hier zu dem Gatten in Gegensatz zu kommen. Auf

Grund seiner eigenen Beobachtungen hatte Helvig zu starke Sympathien für die Türken gewonnen, um den Griechen Anteil entgegenbringen zu können. Ein Standpunkt, den damals nur wenige, wie etwa der Pfarrer Wygand, zu äußern wagten, ist bei einem Manne nicht verwunderlich, der seine ganze Laufbahn einer bis zur Halsstarrigkeit getriebenen Konsequenz geopfert hatte.

Den letzten Jahren von Amaliens Leben gehört auch die Leistung an, mit der sie sich ein unvergeßliches Denkmal in Deutschland und in Schweden gestiftet hat — die Übersetzung von Tegnérs »Frithjofssage«. Sie ist eine Frucht der in Schweden gewonnenen Sprachkenntnisse. Goethe erkannte in einer längeren Besprechung sofort, welch schönes Geschenk die Übersetzerin ihrem Vaterlande machte. Ihre Arbeit wurde auch nicht vom Platze verdrängt, wenngleich im selben Jahre noch zwei Übersetzungen – von dem Lübecker Ludolf Gottfr. Schley und von dem Stralsunder G. Chr. Fr. Mohnike besorgt — erschienen.

Die Briefe, welche Amalie mit Tegnér gewechselt hat, werden in unserem Buche mitgeteilt. Sie charakterisieren trefflich das pietätvolle Verhältnis der Übersetzerin zu dem Wiedererwecker altnordischer Dichtung. Er wie Peter Daniel Amadeus Atterbom, der Hauptvertreter der gegen die alternde Akademie kämpfenden Romantik Schwedens, und insbesondere Erik Gustav Geijer, der Historiker, waren die skandinavischen Freunde, die durch regen Verkehr Amaliens Leben zu verschönern wußten. Über den letzteren sagt unsere Biographie (S. 353): »Geijer war

vielleicht die Persönlichkeit, die Amalie sich einst erträumte und der sie in ihrer Jugendzeit nicht begegnet war; Goethe würde diese beiden Seelen Wahlverwandte genannt haben, in dem Verständnis ohne Worte, in dem gleichgestimmten Gemütslaut, in der Ergänzung ihrer Charaktere.« Geijer selbst hat gestanden, in dem Gedankenaustausch mit Amalie eine wirkliche Bildungsschule durchgemacht zu haben; sie habe seine Augen für die Schönheiten der Kunst geöffnet.

So war denn der Schwergeprüften zum Abschlusse ihres Lebens ein angenehmer Verkehr in liebem Freundschaftskreise noch gegönnt; er konnte sie für manches Herbe ihres Lebens entschädigen. Sie ist sechsundfünfzig Jahre alt am 17. Dezember 1831 gestorben.

Ich habe nach dem reichen Materiale, welches das vorliegende Buch bietet, Amaliens Entwicklung zu schildern versucht; der Angelpunkt ihrer Existenz scheint mir das Verhältnis zu dem Gatten Karl von Helvig. Er hatte sie ihrer liebgewonnenen Tätigkeit entrückt; seine Sorglosigkeit hat sie gezwungen, wieder zu den alten Interessen zurückzukehren. Ebenso wie sie in der Ehe keine volle Befriedigung finden konnte, hat auch ein so jäh unterbrochenes, unter so traurigen Umständen wieder aufgenommenes Streben keine ausgereiften Leistungen bieten können.

Dennoch hat Amalie nicht umsonst gerungen und gekämpft; der rein menschliche Gewinn ihres Lebens war noch immer ein bedeutender. Liest man die letzten Kapitel des Buches, man kann sich des imponieren-

den, geradezu Ehrfurcht erweckenden Eindruckes, den Amaliens ausgereifter Charakter macht, nicht erwehren. Die Tüchtigsten und Besten ihrer Zeit bemühen sich in liebevoller Bewunderung, Amaliens Dasein zu verschönern. Dichter holen sich Rat bei ihr, ein Mann wie Gneisenau findet in ihrem Umgange Befriedigung seiner geistigen Bedürfnisse; allenthalben spiegelt sich das reine, herzerfreuende Bild eines geläuterten Charakters ab, der durch emsiges Streben den Forderungen zweier Künste – auch der Malerei blieb Amalie dauernd getreu – gerecht zu werden sucht.

GOETHES »WAHLVERWANDTSCHAFTEN« IM RAHMEN IHRER ZEIT

DAS Studium der neueren deutschen Literaturgeschichte, das in den letzten Jahrzehnten wissenschaftliche Wege eingeschlagen und sich nach Kräften von der Willkür subjektiv-ästhetischer Gefühlsmaßstäbe zu befreien versucht hat, hält im ganzen den individualistischen Charakter älterer Darstellungsweise fest, ja prägt ihn mehr und mehr aus. Im Vordergrund des Interesses stehen die einzelnen Großen, vor allem Goethe. Auf bloße Darlegung des Lebenslaufes eines Dichters ist es dabei nicht abgesehen; vielmehr bricht sich die richtigere Erkenntnis Bahn, daß die Erkundung der Lebensverhältnisse nur als Voraussetzung für ein tieferes Erfassen künstlerischer Individualitäten und für ein besseres Ergründen ihrer Schöpfungen gelten dürfe. Allein in anderem Sinne behält das biographische Moment die Oberhand. Entwicklung, Wesen und Schaffen eines Dichters ist der Lieblingsgegenstand von Forschung und Darstellung, sei es daß Einzeluntersuchung oder daß zusammenfassende Arbeit getrieben werde. Die einzelne Individualität und ihre Produktion steht für sich da; und neben sie tritt, in gleicher Weise behandelt, eine zweite und eine dritte. Daß im Wirken einer großen Anzahl gleichzeitiger oder aufeinanderfolgender Künstler gemeinsame Triebkräfte tätig sind, wird zwar nicht vergessen, aber zu wenig beherzigt. Diesen biographischen Charakter trägt in erster Linie fast alle neuere Erforschung und Darstellung des deutschen Klassizismus. Sobald

im Laufe der Entwicklung des 18. Jahrhunderts Klopstock erreicht ist, verwandelt sich die Literaturgeschichte gern in ein Nacheinander von Einzelcharakteristiken großer Individuen. Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller ziehen der Reihe nach daher; nur Sturm und Drang oder Göttinger Hain geben noch Raum für zusammenfassende Betrachtung. Jene Großen aber scheinen allein den Gang des deutschen Literaturlebens zu tragen, und an sie wird angeknüpft, was sonst in der Zeit noch an vorwärtstreibenden Kräften sich findet. Nur selten ist eine andere Betrachtungsweise anzutreffen, zunächst natürlich bei stoffgeschichtlichen Arbeiten; allein aus der Aneinanderreihung von Dichtungen, die ein und dasselbe Motiv formen, ist nicht leicht zu erkennen, welche künstlerischen und sozialen Momente aus der Zeit heraus auf die Formung gewirkt haben. Eher noch läßt sich dies an der Entwicklungsgeschichte einer einzelnen Dichtungsart zeigen. Doch nicht oft werden heute solche Untersuchungen angestellt. Und wenn wirklich einmal gewagt wird, die künstlerischen und sozialen Faktoren einer Epoche unmittelbar und um ihrer selbst willen zu ergründen, so weiß die Forschung mit den Ergebnissen wenig anzufangen.

Die moderne Literarhistorik von der individualistisch-biographischen zu einer kollektivistischen Betrachtungsweise hinüberzuführen, wurde denn auch nicht aus ihren eigenen Kreisen, sondern von Historikern gefordert. Ganz sicher kann es nur nützen, wenn diesem Zuruf aus fremdem Lager wenigstens etwas Gehör geschenkt wird. Auch dem Biographen der

Klassiker bringt es Gewinn, die Wege im Aug zu behalten, die neben oder wohl auch im Gegensatz zu Goethe oder Schiller vom literarischen Leben ihrer Zeit beschritten worden sind. Die einzelnen Kunstwerke unserer Größten werden verständlicher, wenn sie im Zusammenhang der Entwicklung ihrer Verfasser angeschaut werden; doch noch weit klarer offenbaren sich ihre wesentlichen Züge, sobald Geist und Produktion des Zeitalters, in dem sie entstanden sind, sobald Schaffen und Denken der Zeitgenossen, die in verwandtem Sinne tätig waren, die Grundlage der Betrachtung bilden.

In einem vortrefflichen Buche hat Rob. Riemann[16] Goethes Romane und ihre technischen Eigenheiten im Zusammenhang mit der unmittelbar vorhergehenden und der zeitgenössischen Romanliteratur untersucht. Eine überraschende Fülle interessanter Resultate ergab sich. Viele Merkmale von Goethes Erzählungstechnik erwiesen sich als Gemeingut der Erzählungskunst jener Tage. Und neben den Kennzeichen, die Goethes Romane und Novellen mit den Schöpfungen seiner Zeitgenossen teilen, traten ihre neuen und selbständigen Züge um so deutlicher hervor. Selbstverständlich aber kommen diese Züge allein in Betracht, sowohl wenn Goethes künstlerische Individualität, wie wenn Goethes Anteil an der Weiterentwicklung deutscher Erzählungskunst erwogen wird. Der individualistischen Betrachtungsart wird ebenso gedient, wie der kollektivistischen. Welche von beiden den Vorzug verdient, diese Frage ist solchen Resultaten gegenüber müßig; aber daß im Sinn einer kollektivistischen, vom Bio-

graphischen absehenden Betrachtungsweise gearbeitet wird, wenn man die Richtlinien der Kunstentwicklung eines Zeitalters zu zeichnen strebt, und daß dieses Streben für jeden historisch denkenden Menschen wichtig ist, darf behauptet werden. Wichtiger sicherlich als die Aufdeckung einzelner, vielleicht hypothetischer Quellen, wichtiger als die Annahme mehr oder minder zweifelhafter Modelle.

Merkwürdigerweise indes hält Riemann Goethes Romane wohl mit den Erzählungen des 18. Jahrhunderts zusammen, nicht aber mit den Versuchen der Romantik. Und doch sind für die Romane und Novellen, die Goethe im 19. Jahrhundert geschrieben hat, die Romantiker von einiger Bedeutung. Nicht für die gesamte Reihe der Erzählungen aus Goethes Spätzeit, lediglich für die »Wahlverwandtschaften« sei im folgenden der Beweis erbracht, daß ausgiebige Berücksichtigung romantischer Art und Kunst uns dem Standpunkt näher rückt, von dem aus eine historische Würdigung sich versuchen läßt. Mehr als ein neuer Beitrag zum Kapitel »Goethe und die Romantik« ist, was ich hier in erster Linie bieten will: ein Versuch, die »Wahlverwandtschaften« aus isolierender biographischer Betrachtung herauszuheben und sie einer historisch gedachten Entwicklungsreihe einzufügen.[17] Darum das lange Prooemium!

Die »Wahlverwandtschaften« sind ebenso wie die »Wanderjahre«, in deren Rahmen sie ja ursprünglich eingefügt werden sollten, die notwendige Folge des übereilten Abschlusses der »Lehrjahre«. Daß am Ende

der »Lehrjahre« dem Leser manche Bedenken aufsteigen müssen, hatte Goethe früh erkannt. Wilhelm Meister, Dilettant in der Kunst und im Leben, wird überraschend schnell, nachdem er die Kunst aufgegeben, der Lebensmeisterschaft würdig erklärt. Ist es nicht Selbstironie, so bleibt es immer doch ein Zugeständnis nicht ausreichender Motivierung, wenn Goethe aus Friedrichs Munde seinem Helden zuletzt zurufen läßt: »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.« Nicht erobert, nur gefunden hat Wilhelm so Natalien wie die Meisterschaft.

Der größte Kritiker, den die »Lehrjahre« jemals gefunden haben, zugleich auch ihr erster Rezensent, erkannte den Mangel auf den ersten Blick: Schillers Briefe von Anfang Juli 1796 eröffneten Goethe mit unwiderleglicher Klarheit, daß erstlich die Idee der Meisterschaft nicht scharf genug herausgearbeitet sei und daß zweitens anderes sie überwuchere und dem Leser wichtiger erscheinen müsse als der Begriff der Meisterschaft und sein Erfassen durch Wilhelm.

Am 8. Juli hat Schiller seine Einwände in prägnante Worte gebracht: »Ich möchte sagen, die Fabel ist vollkommen wahr, auch die Moral der Fabel ist vollkommen wahr, aber das Verhältnis der einen zu der andern springt noch nicht deutlich genug in die Augen.« Und: »Es kann geschehen, daß die Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige geheftet wird, und daß das Interesse des Lesers sich konsumiert, Rätsel aufzulösen, da es auf den innern Geist konzentriert bleiben sollte.« Beide Bemerkungen wollten Goethe veranlassen, in dem da-

mals noch nicht zu Ende gedruckten Werke kleine Änderungen vorzunehmen, die jene Mängel, wenn nicht beseitigen, so doch verdecken könnten.

Wilhelm sollte — das war Schillers Meinung — der »Meisterschaft« nicht durch die Überzeugung allein würdig werden, es sei irrig, »dasjenige außer sich zu suchen, was der innere Mensch selbst hervorbringen muß«. Die Idee der Meisterschaft ferner sollte genauer umschrieben und ihre Bedeutung für den Roman und für die in ihm erzählten Vorgänge stärker betont werden. Auf diese Weise hoffte Schiller den Gefahren zu begegnen, denen nach seiner Ansicht der Roman und sein Verständnis ausgesetzt war.

Goethe beklagte sich ein Menschenalter später — am 23. März 1829 — in einem Gespräche mit Eckermann über diese Vorschläge: Schiller habe keine Ruhe gehabt und nie fertig werden können; das sei aus den Briefen über den »Wilhelm Meister« zu ersehen. »Ich hatte nur immer zu tun, daß ich feststand und seine wie meine Sachen von solchen Einflüssen freihielt und schützte.« Gewiß, ein organisch Gewordenes, wie die »Lehrjahre«, ließ sich post festum nicht durch ein paar Striche und Zusätze umgestalten. Dennoch wäre es unrecht, dieses Gespräch mit Eckermann gegen Schiller auszuspielen und Schiller vorzuwerfen, daß er über die Grenzen des Ratgebers hinausgegriffen habe. In Eckermanns Buch begegnen wir mehrfach ähnlichen Bemerkungen gegen Schiller; sie sollten einmal im Zusammenhang geprüft und mit den authentischen Urteilen, die der greise Goethe über Schiller gefällt hat, verglichen werden. Vielleicht ergäbe sich dann

das Resultat, daß Goethe im Alter nicht so gering von Schillers Anregungen dachte, wie Eckermanns Bericht anzudeuten scheint.[18] Ferner steht fest, daß im Juli 1796 Goethe die Einwände Schillers vollauf anerkannt hat. »Ich komme mir vor«, schreibt er am 9. Juli, »wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen übereinander gestellt, endlich mutwillig selbst Additionsfehler machte, um die letzte Summe aus Gott weiß was für einer Grille zu verringern.« Er kann diese Grille nur in einem »gewissen realistischen Tic« begründet sehen, der ihn veranlasse, »gerne inkognito zu reisen« und sich »leichtsinniger zu betragen«, als er ist.

Und noch deutlicher bekennt der Brief vom 12. Juli, wie richtig Schiller gesehen hat. Denn schon ist Goethe bereit, das Versäumte von Grund auf nachzuholen. »Idee und Lust zur Fortsetzung« der »Lehrjahre« hat sich eingestellt. Dem Plane dieser Fortsetzung entstammen die »Wahlverwandtschaften«. Ihrer Vorgeschichte gehören mithin die Briefe an, die Goethe und Schiller Anfang Juli 1796 ausgetauscht haben. Doch auch von anderer Seite ergibt sich eine glänzende Bestätigung von Schillers Ansicht und Voraussage. Romantische Dichtung und romantisches Leben beweisen schlagend, daß die Idee der Meisterschaft und ihre Bedeutung für den Roman mißverstanden und die »Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige geheftet« werden konnte.

Nicht um den Selbstmord unglücklich Liebender zu züchten, schrieb Goethe seinen »Werther«; und dennoch gingen viele den Weg Werthers. Wie man den

Lebens- und Kunstdilettantismus überwindet, sollten die »Lehrjahre« dartun; und dennoch fand Wilhelm Meister in der wirklichen wie in der dichterischen Welt ein langes Gefolge von Lebens- und Kunstdilettanten. Auch dem »Faust« ward ein gleiches Schicksal zuteil: Goethe führte eine faustische Natur auf den »rechten Weg« der Tat, und das 19. Jahrhundert zeitigte eine Fülle faustischer Naturen, die in eitler Selbstbespiegelung über ihre »Zerrissenheit« nicht hinauskamen.[19] Weitere verwandte Fälle ließen sich leicht anführen; ihre Ursache liegt in der ganzen Art und Weise von Goethes Dichten. Ihm war Dichtung notwendige Selbstbefreiung. Was ihn im Leben peinigte, das versetzte er ins Reich der Poesie; und so befreite er sein Gemüt von jenen Qualen. Sobald ihm sein Leid zum Gebilde der Kunst geworden war, hatte er es auch aus seinem Leben ausgeschieden, war es für ihn menschlich erledigt. Eine fortwährende Katharsis der Leidenschaften, herbeigeführt durch künstlerisches Gestalten dieser Leidenschaften. Da jedoch dichterische Formung des Quälenden und Peinigenden ihn selber befreite, so legten jederzeit seine Schöpfungen alles Gewicht auf die Gestaltung der Momente, die er dichterisch überwinden wollte, nicht auf die Mittel, durch die sie menschlich zu überwinden wären. In den »Lehrjahren« befreite er sich von den »falschen Tendenzen« seiner Jugend, indem er sie in Poesie umsetzte. Wie ein andrer, dem die Poesie gleiche Hilfe nicht bot, über diese »falschen Tendenzen« zur »Meisterschaft« gelangen könne, das zu zeigen, war ihm weit weniger wichtig. Wem kein Gott gegeben, zu sagen, was er

leide, der kann aus Goethes Werken nicht unmittelbar lernen, wie er sein Lebensleid überwinden möge.

Darum wirkten die negativen Faktoren von Goethes Dichtung stets stärker als die positiven. Dazu kam ja noch, daß Goethes Kunst diesen negativen Faktoren einen unvergänglichen Reiz lieh. Scheint es nicht groß zu sterben wie Werther, nicht gewaltig in faustischem Zwiespalt zu wühlen, nicht verlockend, wie Meister ein Leben zu führen, das sorglosen Genuß, künstlerische Anregung und alles Glück der Liebe verspricht?

Obendrein waren die »Lehrjahre« ebenso wie »Werther« ein Werk, das den Lebensgehalt der unmittelbaren Zeitgenossen voll ausschöpfte, ein erlösendes Wort, gesprochen im rechten Augenblicke. Darum fesselten beide Dichtungen ihr erstes Publikum mit bestrickendem Zauber.

Eine neue Generation sieht in sich Konflikte erstehen, von denen ihre Väter und Mütter nichts wußten, fühlt sich vor Lebensfragen gestellt, die wenige Jahre früher nicht bestanden. Kaum wagt man sich diese neuen Gefühle, Wünsche, Ahnungen zuzugestehen. Noch weiß man nicht, ob all das auch Lebensberechtigung in sich trägt, ob es der Willkür des einzelnen entspringt oder ob der einzelne diese neuen Lebensziele mit anderen teilt. Da tritt ein Dichter hervor und bringt in künstlerische Gestalt, was andere nur dumpf ahnen, offenbart seinen Zeitgenossen, daß ihre Innenwelt typische Eigenheiten der Epoche in sich hat, und jubelnd wird das befreiende Werk begrüßt, das einer neuen Zeit ihr erstes Spiegelbild vorhält. Die Alten aber wenden sich meist ab und, weil

sie selbst gleiches nicht in sich gefühlt haben, behaupten sie, daß der Dichter nicht Allgemeinmenschliches vortrage, sondern einen nie wiederkehrenden Ausnahmefall bringe. Dieser Vorgang spielt sich immer wieder ab, sei es, daß Gottfried Keller seinen ersten »Grünen Heinrich« oder daß Ibsen sein »Puppenheim«, seine »Wildente« und »Rosmersholm« oder daß Hauptmann die »Einsamen Menschen« dichte. Ganz dasselbe ergab sich, als Goethes »Werther« den Augenblick erfaßte, in dem die Sentimentalität der Aufklärung und die Kulturfeindschaft der Rousseauisten sich zu einem Überdruß an dieser verderbten Welt, zu einem Weltschmerz der Sensitiven entwickelte, die an einer Aussöhnung ihrer warmen Herzenswünsche mit der kalten widrigen Zeit verzweifelten. Und genau das gleiche ereignete sich mit den »Lehrjahren«. Die neue Generation, die Jugend der Epoche, die Romantiker fanden in Wilhelm Meisters suchenden und irrenden Fahrten ihr eigenes Streben wieder. Was er erjagen wollte, schien auch ihnen das herrlichste Ziel. Was ihn lockte, fesselte auch sie. Daß er alle seine Ansprüche resignierend überwand, war ihnen gleichgültiger; daß ein großer Dichter ihre geheimsten Wünsche in ein Kunstwerk niedergelegt hatte, schien ihnen das Recht zu verleihen, diese geheimsten Wünsche in Leben umzusetzen. Darum durfte Friedrich Schlegel die Lehrjahre zu den größten Tendenzen des Zeitalters rechnen.

Meisterhaft verdeutlicht Ricarda Huch das Wesen romantischer Naturen.[20] Die seelendeutende Kraft der Dichterin liest aus den Bekenntnissen der Romantiker ebenso wie aus ihrem Lebensgange fast alle

Eigenheiten Wilhelm Meisters heraus. Ihr Zeugnis ist mir hier um so wichtiger, da sie selbst die Parallele des romantischen Charaktertypus und Wilhelm Meisters nicht zum Ausgangspunkt ihrer psychologischen Analyse macht.

Beruflos, familienlos, heimatlos ist die große Mehrheit der romantischen Naturen. Wie Wilhelm Meister verleben sie eine träumerische, von namenlosen Hoffnungen bewegte Jugend. Sie sträuben sich gegen eine geregelte Tätigkeit. Verwöhnt von der Unermeßlichkeit des Phantasielebens, weisen sie einen bestimmten Beruf von sich ab. Wie Meister sollten Friedrich Schlegel, Brentano, Kerner, sollte auch noch Heine Kaufmann werden. Alle flüchten in eine Welt, die ihrer Phantasie besser entspricht; doch je romantischer sie geartet sind, desto schwerer wird es ihnen, im neuen Leben einen festen, äußeren Anhalt zu finden.

Wie Meister erblicken Fr. Schlegel, Brentano und wiederum Heine – um abermals nur die hervorstechendsten Typen zu nennen – in der Familie eine Schranke. Dabei sind sie alle anschlußbedürftig. Der Verkehr mit Frauen ist ihnen ein Labsal; aber es glückt ihnen nicht, Familien zu stiften. Daß Fr. Schlegels Ehe mit Dorothea glücklich sich gestaltete, hatte er nur der schrankenlosen Aufopferungsfähigkeit der Frau zu verdanken. Glückliches Familienleben ist in romantischen Kreisen eine Seltenheit; selbst der Halbromantiker Wilhelm Schlegel gefiel sich in echt meisterschen Liebesabenteuern.

Sehnsuchtgetrieben möchte der echte Romantiker immer Neues, immer Abwechselndes durchleben. Er

fühlt sich Knecht, wenn er beharrt. Er spottet über den Philister, der in seinen Gewohnheiten erstarrt ist. Ein mächtiger jugendlicher Schwung treibt ihn weiter; er wandert durch die Welt und verliert zuletzt das Gefühl, irgendwo seßhaft zu sein. Meister eröffnet den Reigen dieser ruhelos Getriebenen, dieser romantischen Pilgrime, die nirgends Fuß fassen können und fassen wollen.

Selbstverständlich ist da nicht an die Wandlung gedacht, die sich zuletzt in Meister vollzieht. Den Schritt zur Meisterschaft machen die Romantiker dem Helden Goethes nur vereinzelt nach. Sie bleiben meist bei seinen Jugenderlebnissen stehen, sie suchen wie er die Schönheit der Jugend auszukosten. Tatsächlich ruht auf den Jugendjahren dieser Romantiker ein berückender Reiz. Was Brentano mit Arnim am Rhein, was beide zusammen mit Görres in Heidelberg durchleben, das ist in Wirklichkeit umgesetzte Poesie. Da verwandelt sich unter dem Zauberstab dichterischen Fühlens der Alltag in eine Welt der Phantasie, die alle Stimmungen leicht beschwingter Jugend auskosten läßt.

Ein frischer und fröhlicher Kampf gegen das Philistertum, getragen von einem Seelenreichtum, der mit vollem Recht seine Schätze gegen das kärgliche Dasein der Spießbürger ausspielt. Wie aber aus solchem Kampfe die Grundlage eines späteren Lebens zu gewinnen sei, wie, wenn die Jugendfrische verschwunden, die Zeit der Reife sich gestalten werde: diese Fragen stellen sich die Romantiker nicht. »Es ist, als ob die Schwelle zum Mannesalter ein Berg wäre,

über den die Romantiker nicht hinüber konnten«, sagt die Seelendeuterin Ricarda Huch. Eben das Problem, das in den »Lehrjahren« gelöst werden sollte, spielt keine Rolle im Leben dieser jugendlichen Poeten. Deshalb versäumten sie, den Schluß der »Lehrjahre« zu beherzigen, richteten sie all ihre Sinne nur auf die Wanderfahrten Meisters, nicht auf das letzte Ergebnis dieser Fahrten. Weil ihre eigene ewige Jugendlichkeit sie zu reifer Lebenskunst nur selten gelangen ließ, haben sie über den Schluß der »Lehrjahre« meist weggelesen. Daß über diesen Schluß unschwer wegzulesen ist, das liegt in seiner Gestaltung, und ebendas ist ja von Schiller dem Roman vorgeworfen worden.

Die Hoffnungen und Wünsche ihrer Jugend, die sie mit Goethes Meister teilen, trugen die Romantiker in ihre Romane hinein. Ein merkwürdiges literarhistorisches Phänomen zeigt sich da dem Beobachter. Wer seiner Dichtung eigene Erlebnisse zur Grundlage gibt, erweckt im allgemeinen den Eindruck selbständiger künstlerischer Gestaltung. Die Macht des Erlebten erhebt ihn über die Gefahr konventioneller Formung. Ganz anders steht es mit den romantischen Romanen, die der Nachfolge der »Lehrjahre« angehören. Sie schließen sich so eng an ihr Vorbild an, daß der unvorbereitete Leser äußerliche Nachahmung, nicht die Spiegelung erlebter Stimmungen vor sich zu haben glaubt. Der Roman Dorothea Schlegels von 1801 ist bei seinem Erscheinen als getreue Kopie »Wilhelm Meisters« empfunden worden, und auch heute noch gilt er als die vielleicht rückhaltloseste Nachbildung. Gleichwohl ist der Titelheld Florentin nach einem

lebendigen Modell gezeichnet, und schon dieses Modell trug alle Züge eines fahrenden Romantikers an sich.[21] Eduard d'Alton, zu dem Dorothea, ehe sie Friedrich Schlegel kennen lernte, in näheren Beziehungen stand, durchlebte eine reichbewegte Jugend. Heimatlos ist auch er; nervös unruhig und unstet, ist er bald Maler und Radierer, bald Schriftsteller oder Anatom oder Archäolog. Ganz romantisch will er in sich durchleben, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist. Wie Wilhelm Meister liebt und liebelt er; und dabei durchpilgert er Italien, Frankreich, England, Amerika. Seinen Beruf – die Soldatenlaufbahn – gibt er auf, um Künstler zu werden. Dorotheas Dichtung verwandelt d'Alton in den Abenteurer Florentin, in dem Goethe und Schiller sofort einen Abklatsch Meisters erkennen wollten. Tatsächlich stehen die vorbildliche Dichtung Goethes, das Leben der neuen Generation und der Roman Dorotheas sich so nahe, daß auch, wer aus nächster Nähe beobachtete, nicht mehr unterscheiden konnte, wo Dichtung, wo Leben walte. Gerade Dorotheas »Florentin« ist ein glänzender Beleg für die engen Zusammenhänge dieser Faktoren.[22]

Freilich lag es auch an der geringen dichterischen Kraft Dorotheas, daß sie, um d'Altons Existenz zu poetisieren, eine Menge Einzelheiten den »Lehrjahren« entnahm. Allein hat nicht auch noch nach einem halben Jahrhundert ein Künstler von weit mächtigerer Begabung die Form der »Lehrjahre« bis in kleine und zufällige Züge nachgeahmt, um sein eignes Leben in einen Roman zu wandeln? Gottfried Kellers erster »Grüner Heinrich« arbeitet mit einer ganzen Reihe

von Formelementen »Wilhelm Meisters«; in der späteren Umarbeitung ist zwar das meiste dieser Art beseitigt worden. Dennoch bleibt das Werk – neben vielen anderen gleichzeitigen und späteren – ein unwiderleglicher Beweis der gewaltigen Wirkung, die der dichterische Apparat Goethes auf die folgenden Generationen ausgeübt hat.

Denn wie Schillers Prophezeiung sich bewährt hat, daß das Publikum über den lockenden Inhalt von Meisters Irrfahrten die Idee der Meisterschaft vergessen könne, so ist auch sein Wort, daß die »Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige sich heften« werde, Tatsache geworden. Nur angedeutet sei hier, was im letzten Jahrzehnt die Forschung immer von neuem beschäftigt hat, nämlich die stete Wiederkehr der Lieblingsmotive und Lieblingsgestalten aus den »Lehrjahren«.[23] Es schien nachgerade zum notwendigen Ingrediens eines Romans zu gehören, Philinen- und Mignongestalten zu schaffen und sie in mehr oder minder verfänglichen Situationen mit dem Helden zusammentreffen zu lassen. Noch der erste »Grüne Heinrich« kann dieses Motiv nicht entbehren. Und wie die lyrischen Einlagen von Goethes Roman immer wieder nachgeahmt worden sind, so meinte man auch, ein guter Roman müsse die Jugendgeschichte der Hauptperson als Icherzählung von ihr vortragen lassen; womöglich mußte die Zuhörerin bei dem langen Berichte ebenso einschlafen wie Goethes Marianne. Die unmögliche Architektonik des ersten »Grünen Heinrich« ruht noch auf diesem Aberglauben. Doch auch hier geschieht nur, was längst geschah. Hat nicht Euripides in seiner Er-

findung des Deus ex machina auf lange Zeit hinaus ein ganz ähnlich bindendes Vorbild geschaffen? Es scheint, als ob menschlicher Nachahmungstrieb die Dichterseele zu einer Übernahme grade des Äußerlichsten und Unwesentlichsten drängte, und wenn das auch nur künstlerische Fehlgriffe zur Folge hätte.

Allerdings gestatteten sich die romantischen Nachahmer neben der Verwertung einzelner Motive und der ganzen Anlage der »Lehrjahre« doch auch eine viel freiere Technik. Innerhalb des von Goethe gegebenen Rahmens schaffte sich neben all den stofflichen Momenten des »Wilhelm Meister« bald eine tolle Unordnung, ein schrankenloses Sichgehenlassen Raum. Ehe Brentano seinen »verwilderten« Roman »Godwi« (1801 f.) veröffentlichte, hatte schon Tiecks »Sternbald« (1798) und noch weit mehr Friedrich Schlegels »Lucinde« (1799) gezeigt, wie weit in unkorrekter Architektonik Nachbildungen der »Lehrjahre« gehen konnten. Jean Pauls Unfähigkeit, schlicht zu erzählen, seine Kompositionswitze und seine verblüffenden Unordnungseffekte hatten die Romantiker bestochen und veranlaßten sie, mit Goethes Weise die durchaus entgegengesetzte Art Jean Pauls zu verknüpfen. Und noch ein Zweites teilten sie mit Jean Paul: seine zwiespältigen Männer von Roquairols Färbung und seine Frauen, vor allem die Emanzipierten. Unter ihren Händen gelangten diese Figuren zu einer Auflockerung aller Ethik, die weit hinausführte über das genußfrohe Wanderleben Meisters. Eine Stütze bot bei solchem Treiben die Sinnlichkeit von Heinses Künstlerroman »Ardinghello«.

Heinses emanzipierte Frauen empfinden die Ehe als eine drückende Fessel. Ardinghello stimmt ihnen bei: »Warum sollen wir uns von Gewohnheiten und Gesetzen im Zaum halten lassen, die bloß für den Pöbel sind, eben weil er Pöbel ist, der sich nicht selbst regieren kann?« Schlimmer treibt Jean Pauls Roquairol ein frevles Spiel mit einem Weibe, das über die engen, ihrem Geschlechte gezogenen Grenzen hinausgehen möchte. In den romantischen Romanen steigert sich nach und neben solchen Vorbildern die Liebesodyssee Meisters bald zu einem Hedonismus, der von dem Verhältnis der Geschlechter jedes einengende Band abstreifen möchte. Tiecks »Sternbald« wird von »Florentin« noch übertrumpft, und Brentanos »Godwi« versteigt sich beinahe zu einer Verherrlichung des Hetärentums.

Freies dichterisches Schaffen begegnet sich mit dem Leben auch in solcher Auflockerung der Ethik, in solcher Untergrabung der Ehe. Natürlich versuchten selbst die Extremsten nicht, Ardinghellos oder Florentins Abenteurerleben bis ins letzte nachzuahmen. Daß jedoch die Romantiker zu guten Ehemännern kaum taugten, hat uns schon Ricarda Huch gesagt; und Romantikerinnen vielleicht noch weniger zu guten Ehefrauen. Von einer Hand in die andere überzugehen, ist den Frauen des Kreises selbstverständlich. Beispiele sind zu bekannt, um hier aufgeführt zu werden. Es lag im Zug der Zeit. Selbst eine Gegnerin der Romantiker wie Therese Heyne läßt sich von Forsters in Hubers Arme gleiten. Adam Müller vollends, obgleich prinzipieller Gegner der Ehescheidung, war mit

der geschiedenen Frau von Haza vermählt. Frau von Staël hat doch wohl nicht ganz unrecht, wenn sie in ihrem Buche »De l'Allemagne« von der »facilité du divorce dans les provinces protestantes« Deutschlands spricht und meint, sie beeinträchtige die Heiligkeit der Ehe: »On y change aussi paisiblement d'époux que s'il s'agissait d'arranger les incidents d'un drame.« Selbst Naturen von strengerer Sittlichkeit wie Arnim fühlten gelegentlich eine Erschütterung ihrer Überzeugungen. Sein Freund Brentano hatte eine geschiedene Frau geheiratet, Sophie Mereau; beseligendes und beruhigendes Glück, freilich nur ein kurzer schöner Frühlingstag, war ihm an ihrer Seite geworden. Nach ihrem Tode verfiel er haltlos der Koketterie Auguste Busmanns. Der neue Bund gestaltete sich ihm zu einem heillosen Übel, Scheidung schien der einzig mögliche Ausweg. Arnim aber schrieb im März 1808 an Brentano: »Raten mochte ich Dir nie so etwas, ich finde es gegen das göttliche Recht.« Dennoch mußte er kurz darauf Tieck bekennen: »Brentanos verzweiflungsvoll elende Heirats- und Ehestandsgeschichte macht mir Kummer und religiöse Zweifel über den Ehestand, sie stecken da wie im geläbberten Meere und können nicht zueinander und nicht voneinander.«[24] Goethe selbst lieh, als Caroline sich von Wilhelm Schlegel trennte, um Schelling die Hand zu reichen, seine mächtige Hilfe. Nach evangelischem Kirchenrecht hatte Karl August als Landesherr und Oberhaupt der Landeskirche ein entscheidendes Wort mitzusprechen. Auf ihn scheint Goethe im Sinne der Hauptbeteiligten eingewirkt zu haben.[25]

Nur gelinde Übertreibung der im Leben tatsächlich bestehenden Verhältnisse leistete sich Wieland, als er in dem »Taschenbuch auf das Jahr 1804«, das er gemeinsam mit Goethe herausgab, seine Novelle »Freundschaft und Liebe auf der Probe« vorlegte. Zwischen zwei Paaren spielt sich ein Tausch der Frauen ab, und er wird, da die neuen Verbindungen nicht zu allgemeiner Befriedigung ausfallen, wieder rückgängig gemacht. Das Ganze mutet wie eine Parodie an. Daß Wieland selbst ironisch seiner Zeit ein Schnippchen schlug, bezeugen wohl die maliziösen Worte, mit denen er im »Hexameron von Rosenhain« die Erzählung begleitete: man »könnte diese Anekdote zu einem der artigsten Romane ausspinnen, die seit manchem Jahr in unsrer romanreichen, wiewohl sehr unromantischen Zeit zutage gefördert worden«.[26] Wieland versäumte übrigens nicht, seiner Scheidungsnovelle eine gesetzgeberische Voraussetzung zu geben: »um ebendiese Zeit« sei in Frankreich »das berüchtigte Gesetz« erschienen, »welches die Unauflöslichkeit der Ehe aufhob und die Scheidungen so leicht und willkürlich machte, als es der Leichtsinn und Wankelmut des lebhaftesten Volkes auf dem Erdboden nur immer wünschen konnte«.[27] Wieland erzählte des weiteren, die Beispiele getrennter Ehen seien bald in größeren Städten so häufig geworden, daß die Furcht vor Nachrede niemanden mehr abzuschrecken brauchte.

Wieland denkt an die völlige Freigebung der Ehescheidung im Zeitalter der französischen Revolution. Schon der Code Napoléon (1804) suchte da wieder einschränkend zu wirken. Wo er auf deutschem Boden

Gesetzeskraft erlangt hatte, da mag er immerhin noch viel liberaler gewesen sein als die bis dahin geltenden Landesgesetze. Wie alle diese Voraussetzungen auf die deutsche Ehe gewirkt haben, bezeuge noch Rehbergs Rezension der »Wahlverwandtschaften« in der Hallischen Literaturzeitung vom 1. Januar 1810: »Es ist ja heutzutage so leicht Ehen zu trennen und neue zu knüpfen. Wie manche tanzte gern selbst auf dem Hochzeittage ihrer geschiednen Hälfte!«[28]

Frau von Staël fügte ihrer Schilderung der deutschen Ehezustände und -mißstände die Bemerkung an: »L'esprit paradoxal ébranle les institutions les plus sacrées, et l'on y a sur aucun objet des règles assez fixes.« Wenn diese Worte besagen sollen, daß die Träger der romantischen Lebensanschauung an der Lockerung der Ehebande schuld seien, so muß ihnen widersprochen werden, und zwar um so energischer, da ja heute noch immer die Anschauung herrscht, Friedrich Schlegels und seiner Genossen Kampf gegen die »Moral« der greisenhaft gewordenen Aufklärung habe auf völlige Beseitigung jeder Ethik gezielt. Vielmehr zeigt sich auch hier der Gegensatz, der die romantische Theorie von dem Leben und Dichten der Romantiker trennt. Zu der überragenden Höhe der spekulativen Konzeptionen Fr. Schlegels, Hardenbergs, Schleiermachers sind die älteren und die jüngeren Genossen weder in den Schöpfungen ihrer Phantasie noch in ihrer Lebensgebarung emporgedrungen. Der Gedanke der neuen Ethik, den die romantischen Denker im Kopfe trugen, war groß und fruchtbar. Nicht, wie man gewöhnlich behauptet, auf schranken-

los freie Ausbildung der Individualität war ihr Absehen gerichtet. Sondern sie waren überzeugt, daß jedem Menschen eine Persönlichkeit mitgegeben sei, die naturgesetzmäßig sich entfalten könne, wenn anders der Mensch dieser naturgesetzlichen Entwicklung fördernd unter die Arme greife. Was Schleiermacher später in seinem »System der Sittenlehre« in die Worte brachte, das Sittengesetz sei die innerlich notwendige Funktion des intelligenten Wesens, das schwebte auch Friedrich Schlegel schon sehr früh vor. Es ist die Idee einer organischen Sittlichkeit, die dem kategorischen Imperativ Kants gegensätzlich gegenübersteht, ihm aber an Größe nichts nachgibt.

Mir stellt deshalb ein oft zitiertes, von Gegnern und von Freunden viel mißbrauchtes Paradoxon Friedrich Schlegels nicht das letzte Wort dar, das die romantischen Denker über das Eheproblem zu sagen hatten: »Es läßt sich nicht absehen, was man gegen eine Ehe à quatre gründliches einwenden könnte.« Man lese nur einmal das ganze 34. Athenaeumfragment, um zu erkennen, daß nicht Frivolität eines paradoxen Geistes, sondern ernstes sittliches Gefühl hier gegen die Unehen moderner Kultur sich wendet. Friedrich Schlegel eifert gegen Ehen, die nur aus äußerlichen Gründen geschlossen sind, und will an ihre Stelle »wirkliche Ehen« setzen, »deren eigentliches Wesen, nicht nach den Paradoxen dieses oder jenes Systems, sondern nach allen geistlichen und weltlichen Rechten darin besteht, daß mehre Personen nur Eine werden sollen.« Neben diesem wohlberechtigten Ideal einer »wirklichen Ehe« erscheinen ihm fast alle Ehen, die

er kennt, nur als »Konkubinate, Ehen an der linken Hand, oder vielmehr provisorische Versuche und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe«. Um da Wandlung zu schaffen, um sein Ideal der Ehe zu verwirklichen, scheute er nicht den Wunsch, der Staat möge die »mißglückten Eheversuche« nicht »mit Gewalt zusammenhalten«. Das heißt: Scheidung ist ihm ein notwendiges Übel, aber nur für den Augenblick; wenn einmal die »wirkliche Ehe« sich allgemein durchgesetzt hat, kann dieses Mittel fortfallen. Ganz auf demselben Standpunkt steht Schleiermacher. Im 364. Athenaeumfragment, in dem heute oft angerufenen »Katechismus der Vernunft für edle Frauen«, kennt er zwar ein viertes Gebot: »Merke auf den Sabbath deines Herzens, daß du ihn feierst, und wenn sie dich halten, so mache dich frei oder gehe zugrunde.« Doch wer in diesen Worten eine rückhaltlose Empfehlung der Scheidung erblickt, der lasse sich eines Bessern durch das siebente Gebot belehren: »Du sollst keine Ehe schließen, die gebrochen werden müßte.« Ganz wie Friedrich Schlegel kämpft auch er für die »wirkliche Ehe«, und in ihr erblickt er ein unlösbares Band. Fichte, dem niemand den Vorwurf bequemer und leichtlebiger Sittlichkeit machen wird, kam gerade wegen seiner ethischen Schärfe der Ehescheidung weit mehr entgegen. In Fichtes »Naturrecht« von 1796, dem Buche, das für Fr. Schlegel eine Offenbarung bedeutete, wurde bestimmt: »Ist das Verhältnis, das zwischen Eheleuten sein sollte, und welches das Wesen der Ehe ausmacht, unbegrenzte Liebe von des Weibes, unbegrenzte Großmut von des Mannes

Seite, vernichtet, so ist dadurch die Ehe zwischen ihnen aufgehoben. Also — Eheleute scheiden sich selbst mit freiem Willen, wie sie sich mit freiem Willen verbunden haben.[29]

An ein Tauschgeschäft, wie es in Wielands Novelle abgemacht wird, dachte Friedrich Schlegel bei dem spitzen Sarkasmus seiner »Ehe à quatre« sicher nicht. Als letzter und entscheidender Beweis sei seine »Lucinde« angeführt, der man so gern das Attribut »lüderlich« leiht, die als Inbegriff der Unsittlichkeit nicht nur den vielen gilt, die sie nicht gelesen haben, und die doch zweimal[30] für Heilighaltung der Ehe eintritt. Einmal spottet das Buch über die Unehen der Zeit, ganz wie das 34. Athenaeumfragment: »Da liebt der Mann in der Frau nur die Gattung, die Frau im Mann nur den Grad seiner natürlichen Qualitäten und seiner bürgerlichen Existenz, und beide in den Kindern nur ihr Machwerk und ihr Eigentum.« Und er schließt epigrammatisch: »Gewiß muß es für solche Subjekte ebenso bequem als unterhaltend sein, im Verhältnis der Wechselverachtung nebeneinander weg zu leben.« An der zweiten Stelle schreibt der Held des Romans: »Leichtsinnig lebte ich über die Erde weg, und war nicht einheimisch auf ihr. Nun hat das Heiligtum der Ehe mir das Bürgerrecht im Stande der Natur gegeben. Ich schwebe nicht mehr im leeren Raum einer allgemeinen Begeisterung, ich ... finde alles wahrhaft nützlich, was irgendeine ewige Liebe mit ihrem Gegenstande vermählt, kurz alles was zu einer echten Ehe dient.«

Sogar also im Rahmen seines Romans tritt Fried-

rich Schlegels Theorie zu den Gebräuchen romantischen Lebens und Dichtens in Gegensatz. Ein letztes Argument, daß nicht aus der romantischen Doktrin die allzu freie Sittlichkeit der Sternbald, Florentin, Godwi erwachsen ist. An anderer Stelle ist ihre Voraussetzung zu suchen. Die Romane Heinses kommen dem Zuge der Zeit weit mehr entgegen. Seine mächtigste Verkörperung aber fand dieser Zug in den »Lehrjahren«. Viel stärker müßte die sittliche Idee, in der die »Lehrjahre« gipfeln, herausgearbeitet sein, wenn die Dichtung nicht solche Folgen zeitigen sollte. Der mißverständliche und mißverstandene Roman hat die Ethik der Zeit untergraben; Schiller aber sah ganz richtig das Kommende voraus, als er die Idee der Meisterschaft schärfer geformt und stärker betont wünschte.

Nicht bloß in dem oben verwerteten Gespräche, auch am 18. Januar 1825 erwähnte Goethe Eckermann gegenüber Schillers Briefe über die »Lehrjahre«. Und auch diesmal sprach er ein Wort der Abwehr. Augenscheinlich dachte er an Schillers Wünsche, wenn er zugestand: »Es gehört dieses Werk übrigens zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.« Ironisch verweist Goethe alle, die eine Tendenz

in den »Lehrjahren« finden wollen, auf Friedrichs Worte von Saul. »Denn im Grunde«, fügt er hinzu, »scheint doch das Ganze nichts anderes sagen zu wollen, als daß der Mensch trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höhern Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange.«

Auch sonst wehrt sich Goethe bekanntlich mehrfach gegen die Forderung, daß seinen Dichtungen eine »Idee« zugrunde liegen müsse. Etwa auch am 6. Mai 1827 in einem weiteren Gespräche mit Eckermann. Diesmal jedoch nimmt er ein Werk aus: die »Wahlverwandtschaften«. Er nennt sie »das einzige Produkt von größerem Umfang«, bei dem er sich bewußt sei, »nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben«. Ganz im Sinne der Äußerung vom 18. Januar 1825 gesteht er zu, der Roman sei dadurch zwar für den Verstand faßlicher, aber nicht besser geworden. »Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabeler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.«

Ein Ideenkunstwerk dem inkommensurablen »Wilhelm Meister« gegenüberzustellen, mußte Goethe sich um so stärker gedrängt fühlen, da ja Schiller recht behalten hatte. Man hat angenommen, daß Wielands Novelle den Anstoß zur Abfassung des Romans gegeben habe.[31] Wer indes den im Vorhergehenden entwickelten Komplex von Tatsachen aus Leben und Dichtung der Romantik beherzigt, dem dürfte einleuchten, daß nicht jene einzelne Erzählung, sondern die allgemeine, von den mißverstandenen »Lehrjahren« eingeleitete Lockerung sittlicher und vor allem

ehelicher Bande Goethe nahelegte, den Liebesfahrten Meisters eine Dichtung von strengerer Ethik folgen zu lassen, gegen Philine und ihre Nachfolgerinnen Ottilie auszuspielen und ihr die Rettung der gefährdeten Ehe anzuvertrauen.

Das Sinnliche — so erläuterte Goethe Anfang Dezember 1809 in einem Gespräche mit Riemer[32] — wird in den »Wahlverwandtschaften« durch das Schicksal bestraft, »d. h. durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salviert«. Wie Werther sich erschießen müsse, nachdem er die Sinnlichkeit Herr über sich hat werden lassen, »so muß Ottilie karterieren, und Eduard desgleichen, nachdem sie ihrer Neigung freien Lauf gelassen. Nun feiert erst das Sittliche seinen Triumph«. Unzweideutig gibt also Goethe die sittliche Tendenz seines Romans zu. Er wurde geschrieben, um die entheiligte Ehe wieder zu Ehren zu bringen.

Daß Goethe sich über die in romantischer Dichtung und in romantischem Leben übliche Unterwühlung der Ehe nicht freuen konnte, lag tief in seinem Wesen begründet. Im Hinblick auf die »Wahlverwandtschaften« sagte Goethe am 30. März 1824 zu Eckermann: »Der selige Reinhard in Dresden ... wunderte sich oft über mich, daß ich in bezug auf die Ehe so strenge Grundsätze habe, während ich doch in allen übrigen Dingen so läßlich denke.« Das Bekenntnis ist hochwichtig. Denn auch wir unterschätzen gern Goethes hohe Achtung vor der Ehe. Nicht erst um 1809 ist Goethe zu dieser hohen Achtung gelangt. Wohl hatte er einst in »Stella« scheinbar das Gegenteil bezeugt;

allein was unter ungewöhnlichen Umständen einmal gelten durfte, sollte nach Goethes Ansicht nicht zur Regel werden. Deshalb gab er 1805, wenige Jahre vor den »Wahlverwandtschaften«, seiner »Stella« ein tragisches Ende, zum großen Entsetzen der Romantiker, die hier ein über ihre Lebensgebräuche gehaltenes Gericht ahnten.[33] Viel strenger noch aber sollte dieses Gericht in den »Wahlverwandtschaften« geübt werden. Wie enge Grenzen Goethe menschlicher Bewegungsfreiheit in der Ehe zog, beweist schon sein »Werther«. Hat Goethe der verheirateten Lotte auch nur entfernt das gestattet, was ihrem Gegenstück Julie vor ihrer Ehe von Rousseau erlaubt worden ist? Goethes Beziehungen zu Frau von Stein dürfen nicht gegen sein Bekenntnis vom 30. März 1824 ausgespielt werden. Besser wäre es, bei der Ergründung dieser Beziehungen das Bekenntnis nicht aus dem Auge zu verlieren; dann würde wenigstens verständlicher, was Schiller an Körner am 12. August 1787 über Goethe und Frau von Stein schreibt: »Man sagt, daß ihr Umgang ganz rein und untadelhaft sein soll.« Für Goethes strenge Anschauung von ehelicher Treue spricht jedoch nichts stärker als sein eigner Bund mit Christiane. Daß die Leidenschaft, die Minna Herzlieb in Goethe entfachte, ihm überhaupt als Untreue gegen Christiane erscheinen konnte, beweist wohl am besten, wie heilig ihm seine Ehe war. Erich Schmidt[34] konnte berichten, daß Frau Johanna Frommann zwar die »wechselseitige Anziehung zwischen dem Mädchen und dem Dichter manchmal mit Sorge belauschte«, dann aber die »Wahlverwandtschaften« las, ohne zu

ahnen, daß diese wechselseitige Anziehung dem Roman zugrunde liege. Gibt es ein eindeutigeres Zeugnis für die Tatsache, daß der Seelenkampf Goethes, den der Roman widerspiegelt, sich nur in seinem Innern abgespielt hat?

Die von Erich Schmidt vermittelten Worte Johanna Frommanns lehren auch, daß, was wir über Goethes Liebe zu Minna Herzlieb wissen, zu einer Deutung des Kunstwerks so gut wie nichts beiträgt. Die nur wenig, nur in den allgemeinsten Zügen bekannte Wirklichkeit liegt so fern ab von dem Roman, Goethe hat so viel umgewandelt und umgeschmolzen,[35] daß für das ganze Problem die mystisch andeutenden Worte der »Annalen« von 1809 noch immer den ausgiebigsten Aufschluß geben: »Niemand verkennt an diesem Roman eine tief-leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet.«[36] Gewiß haben schwere Seelenkämpfe den letzten Anstoß zur Abfassung der Dichtung gegeben, gewiß hat Goethe einen Roman zugunsten der Heilighaltung der Ehe geschrieben, weil er eben noch an sich selbst erfahren hatte, wie schwer Entsagung fällt. Daß er jedoch im Alter überhaupt noch einmal eine versteckte Generalbeichte abgelegt hat, dazu dürfte er wohl durch die sittlichen und ehelichen Wirren seiner Zeit, das heißt der romantischen Epoche, gedrängt worden sein. Über eine brennende, ihm wichtige Frage sprach er sich dichterisch aus. Ohne Zweifel hat es den Roman künstlerisch mächtig gefördert, daß diese Frage in dem Augenblicke ihm nicht bloß Verstandesproblem, sondern eignes schweres Erlebnis

geworden war. Das Problem an sich war ihm indes auch ohne dies Erlebnis wichtig genug.

Versetzt hat er den ganzen Vorgang aus seiner Sphäre in eine Welt, in der romantisches Fühlen weit stärker waltete, als in Goethe selbst. Vor allem: Eduard ist nicht Goethe.

Selbstverständlich konnte Goethes Absicht nicht sein, in Eduard einen Doppelgänger der Sternbald, Florentin, Godwi zu bringen; da hätte er ja nur einen Abklatsch Wilhelm Meisters zu bieten gehabt. Doch die Züge romantischer Lebensführung eignen durchaus dem Helden der »Wahlverwandtschaften«. Vor allem gilt auch von ihm, was Ricarda Huch von den romantischen Naturen überhaupt sagt: er lebt nicht, er wird gelebt.[37] In Meister erwacht zuletzt der Gedanke, daß er selbsttätig, wie der Künstler seinen Stoff formt, sein Leben zu einem Kunstwerk gestalten soll; Eduard läßt sich treiben, er ist ewig der Geführte, und nur die Leidenschaft erweckt ihn momentan zum selbständigen Handeln. Wenn es romantischen Menschen in Leben und Dichtung schwer wird, auf einen Wunsch zu verzichten, so erzählt die erste direkte Charakteristik, die der Roman Eduard widmet, von ihm: »Sich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt. Von Jugend auf das einzige, verzogene Kind reicher Eltern, die ihn zu einer ... Heirat mit einer viel ältern Frau zu bereden wußten, ... nach ihrem baldigen Tode sein eigner Herr, auf Reisen unabhängig, jeder Abwechselung, jeder Veränderung mächtig, nichts Übertriebenes wollend, aber viel und vielerlei wollend, freimütig, wohltätig, brav, ja tapfer im Fall

— was konnte in der Welt seinen Wünschen entgegenstehen!« (I 2; S. 12, 9 ff.).[38] Dies stete Begehren treibt auch Eduard ruhelos umher. Ein Beruf fehlt ihm, von Heimatsgefühl ist keine Rede, und Familienbande sind ihm lästig. Wie Dorotheas Florentin es beabsichtigt, Eichendorffs Friedrich es später wirklich durchführt, zieht er, da sein Lebensschiff zu stranden droht, in den Krieg. Allerdings motiviert Goethe strenger als die Romantiker, und stärker verdeutlicht er auch bei dieser Gelegenheit die Umgebung, die gesellschaftliche Schicht, in der Eduard sich bewegt. Nicht wie einen romantischen Träumer läßt er Eduard zufällig auf den Gedanken verfallen. Am Ende des ersten Teils, da Eduard von Ottilie sich getrennt sieht und in seelischem Leid zu vergehen droht, sagt Goethe: »In einem solchen Gedränge treten zuletzt alte Gewohnheiten, alte Neigungen wieder hervor, um die Zeit zu töten und den Lebensraum auszufüllen. Jagd und Krieg sind eine solche für den Edelmann immer bereite Aushilfe« (I 18; S. 143, 12 ff.). Und vorsorglich setzt er noch hinzu: »Der wieder ausgebrochne Krieg begünstigte sein Vorhaben« (Z. 28 f.) – in napoleonischer Zeit eine hinreichend glaubhafte Begründung.

Echt romantisch reift auch Eduard schwer zum Manne. Er steht »im besten Mannesalter« (I 1; S. 3, 2); aber er hat »bei zunehmenden Jahren immer etwas Kindliches behalten« (I 7; S. 60, 5 f.). Und so lebt er als ewig unreifer Lebensdilettant, und als Lebensdilettant stirbt er. Legt ihm doch Goethe am Schlusse des Werks (II 18; S. 301, 3 ff.) das Bekenntnis in den

Mund: »Was bin ich unglücklich, daß mein ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen bleibt.« Deutlicher konnte die »falsche Tendenz« seines Strebens (dieser Gegenpol der Lebenskunst) nicht herausgehoben werden.

Dem Lebensdilettantismus entspricht ganz romantisch sein Kunstdilettantismus. Wie Sternbald, Julius, Florentin zu ernstem Schaffen nicht gelangen, so ist auch Eduard »nicht die Geduld, die Ausdauer verliehen«, sein Flötenspiel auszubilden, »ob er sich gleich zu Zeiten viel Mühe gegeben hatte« (I 2; S. 22, 1 ff.). Daß er niemals dazu kam, »seine Papiere nach Fächern abzuteilen« (I 4; S. 32, 24 f.), war in den Augen des Sohns von Rat Goethe ein letztes entscheidendes Zeichen der Unfähigkeit Eduards, das Leben ernst zu führen.

Darf nicht endlich auch als romantischer Charakterzug Eduards die Neigung gelten, abergläubisch an kleinliche Requisite sein Schicksal zu binden? Ein Becher mit den Initialen E und O wird ihm zum Bürgen, daß er einst noch Ottilien gewinnen soll. Nimmt dieser Schicksalsbecher, der im Roman mehrfach auftaucht,[39] nicht die Talismane der späteren Schicksalstragödie vorweg?

Unnötig ist, hier weiter auszuführen, wie in Gegensatz zu Eduard seinen Gegenspielern Charlotte und dem Hauptmann romantische Charaktereigenschaften fehlen. Insbesondere bei Charlotte macht sich ein Stich ins Rationalistische geltend. Daß Eduards Kunstdilettantismus zu ihrer Fertigkeit Klavier zu spielen kontrastiert, erscheint unter jenen Voraussetzungen

ebenso selbstverständlich wie des Hauptmanns Ordnungssinn neben Eduards Unfähigkeit, sein Archiv in sauberen Zustand zu bringen.

Ganz romantisch ist das Milieu, in das Goethe den Roman verlegt. Freilich, romantisches Bohêmeleben darzustellen, wie es etwa Sophie Bernhardi-von Knorring, Tiecks Schwester, führte, war seine Absicht nicht. Aber günstige wie abfällige Zeitkritiken bezeugen, daß Bräuche und Gewohnheiten der romantischen Gesellschaft in den »Wahlverwandtschaften« getreu wiedergegeben sind. Solger, selbst Romantiker, bemerkt in seiner von Goethe aufs höchste gepriesenen Analyse,[40] der Roman bewege sich »ganz auf einheimischem und frischem Boden der Zeit«. Und er setzt hinzu: »Nach einigen Jahrhunderten würde man sich hieraus ein vollkommenes Bild von unserm jetzigen täglichen Leben entwerfen können.« Zu den Dingen, die »Mode« des romantischen Zeitalters sind, rechnet er: Gartenkunst, Liebhaberei an der Kunst des Mittelalters, Darstellung von Gemälden durch lebende Personen.

Die lebenden Bilder wurden auch von anderen Kritikern als neueste Mode der Zeit bezeichnet. Antiromantische Rezensenten fühlten dabei wohl durch, daß Goethe mit den Motiven, die er hier verwertet, dann überhaupt mit den künstlerischen Bemühungen des Architekten ganz ins Fahrwasser der sonst von ihm verpönten Richtung von Wackenroders »Herzensergießungen« und von Tiecks »Sternbald« einlenkte, daß er nazarenische Kunst zur Geltung brachte. Nazarenische Neigungen machte die »Zeitung für die elegante Welt« vom 2. Januar 1810 dem Roman über-

haupt zum Vorwurf.[41] Sie fand die »Kanonisation der Büßerin Ottilie«, das »bare Wunder, das die Berührung ihres Sarges an dem zerschmetterten Mädchen tut«, die »Wallfahrt, die nun zur mystischen Kapelle geschieht, um so auffallender, je mehr dies mit einer verfehlten Tendenz gewisser phantastischer Kunstmenschen im Einklang, aber mit den wohlbekannten Äußerungen des hochherzigen Verfassers selbst über dergleichen Faseleien in Widerspruch steht«. A. W. Rehberg vollends, der Rezensent der hallischen Literaturzeitung, erklärte, Ottilie sei »nicht ein echtes Kind von des Dichters Geiste, sondern sündhafter Weise erzeugt, in doppelter Erinnerung an Mignon und an ein altes Bild von Masaccio oder Giotto«.[42] Deutlicher konnte der Kritiker die nazarenischen Motive des Romans nicht kennzeichnen.

Noch schlechter erging es im antiromantischen Lager den naturphilosophischen Elementen der »Wahlverwandtschaften«. »Unser ungläubig-abergläubisches Zeitalter liebt es gar sehr, in der Naturlehre zu dem kindlichen Sinne der Ahndungen zurückzukehren«, meinte Rehberg.[43] Er deutete auf »die unbegreifliche Ähnlichkeit eines Kindes mit zwei Personen, welche die Herzen der Eltern in dem Augenblicke beschäftigten, da der wunderbare Zwitter entstand«. Zu gleichem Zwecke müssen ihm die »magnetischen« Versuche im 11. Kapitel des zweiten Buches dienen: »Vornehme Leute, die von den Versuchen der bayerschen Akademie über die Metallfinder gehört haben, werden sich über die physikalischen Versuche eines Engländers freuen.« Auch diese Versuche bestäti-

gen dem Kritiker, daß in dem Roman »sich unsere Zeitgenossen überall zu Hause finden«. Wir aber können heute den romantischen Ursprung genau nachweisen.

Hat doch schon vor einem Vierteljahrhundert Otto Brahm[44] den romantisch-naturphilosophischen Ursprung dieser magnetischen Experimente erkannt. Der Begleiter des Lords entdeckt, daß Ottilie, wenn sie über ein verborgenes Kohlenlager geht, von Kopfschmerz befallen wird; er entschließt sich sofort, »das schöne Kind auch die Pendelschwingungen versuchen zu lassen« (S. 245, 25). Mit seinem »Apparat von goldnen Ringen, Markasiten und andern metallischen Substanzen, den er in einem schönen Kästchen immer bei sich führte«, nimmt er Versuche an Charlotte und Ottilie vor: ein Faden, an dem Metall befestigt ist, wird, über Metall gehalten, in Ottiliens Hand »wie in einem entschiedenen Wirbel fortgerissen« (S. 246, 28 f.), während er in Charlottens Hand nicht im mindesten schwankt. Der Versuch bewirkt bei Ottilie neue Kopfschmerzen. Der Begleiter ist alsbald bereit, sie völlig von ihrem Übel zu heilen. Charlotte aber lehnt den Antrag ab, weil sie in ihrer Umgebung nicht etwas zulassen will, wovor sie immerfort eine starke Apprehension gefühlt hatte.

Brahm bringt den ganzen Vorgang mit Experimenten in Zusammenhang, die Ende 1806 und Anfang 1807 in München von Schelling, Baader und J.W. Ritter getrieben wurden. Man hatte in dem Italiener Campetti einen Erz- und Wasserfühler entdeckt; Ritter suchte ihn auf, um ihn zu studieren, und brachte

ihn nach München. Die Resultate der Beobachtungen wurden von Schelling und Caroline brieflich verbreitet; im »Morgenblatt« (1807 No. 26) besprach Schelling sie in raschem Überblick, ausführlicher erörterte er sie im »Intelligenzblatt« der jenaischen »Allgemeinen Literaturzeitung« (1807 No. 36). Fast alle Einzelheiten der Versuche des 11. Kapitels sind hier vorweggenommen. Die Übereinstimmung ist so groß, daß der Zusammenhang einleuchten müßte, auch wenn seit Brahms Nachweis nicht noch ein entscheidender Beleg hervorgetreten wäre: ein Brief Hegels an Goethe vom Ende Januar 1807, der in knappen Worten die Experimente meldet, zugleich nähere Details »einer persönlichen Aufwartung« vorbehält. Freilich erzählt Hegels Brief an Schelling vom 23. Februar 1807 (Brahm hat ihn nicht beachtet): »Goethen habe ich neugierig darauf gemacht, der einstweilen seine Späße dabei anbrachte.« Doch die »Wahlverwandtschaften« beweisen am besten, daß er diese Dinge allmählich anders und ernster betrachten lernte, mindestens sie dichterischer Verwertung für würdig hielt.

Die Kur indes, die der Begleiter des Lords an Ottilie vornehmen wollte und die von Charlotte abgelehnt wurde, dürfte auf »magnetische« Behandlung angelegt gewesen sein. Aus den Experimenten hatte er erkannt, daß Ottilie zu magnetischen Kuren tauge. Das ist ganz im Sinne von Schellings Mitteilungen über Campetti gedacht. Ihm gilt die Fähigkeit des Erzfühlens »als ein geringerer Grad des Somnambulismus«[45] und somit als ein Phänomen des »Magnetismus«. Mithin

rückt Ottilie in den Kreis der Lieblingsobjekte romantisch-naturphilosophischer Experimente ein.

Brahm meint, sein Nachweis gewähre einen interessanten Einblick in die realistische, und wie man heute sagen würde, entschlossen moderne Art Goethes. Ganz richtig! Denn auch hier offenbart sich, daß Goethe mit kräftig zugreifender Hand sein Bild in den Farben der Zeit malt. Dagegen ist die Episode nicht, wie Brahm annimmt, für die Ökonomie des Romans ganz bedeutungslos. Vielmehr ist sie nur eines der vielen naturphilosophischen Elemente, die sich am Ende des Werkes geradezu häufen. Immer wieder sind es Phänomene, die in romantisch-naturphilosophischem Sinne auf den geheimnisvollen Zusammenhang von Natur und Geistesleben hindeuten. Und immer steht Ottilie im Mittelpunkt dieser Erscheinungen.

Bringt das 11. Kapitel des zweiten Teils die magnetischen Versuche, so verkünden das dreizehnte und vierzehnte die seltsame Ähnlichkeit von Charlottens und Eduards Kind mit Ottilie und dem Hauptmann. Daß die gleichzeitige Kritik dieses romantische Element nicht übersah, ist schon erwähnt. Ins 14. Kapitel fällt indes auch Ottiliens seltsamer Schlafzustand, der sie nicht hindert, alles zu hören, was um sie gesprochen wird. Zum zweitenmal in ihrem Leben stellt sich die Erscheinung ein (S. 267, 30). Offenbar galt in Goethes Augen auch dieser (kataleptische?) Zustand als ein Phänomen aus dem Gebiete der »Nachtseite der Naturwissenschaft«. Allein vergeblich sucht man in Gotthilf Heinrich von Schuberts bekanntem Werke von 1808,[46] dieser Fundgrube Heinrich von Kleists

und E. T. A. Hoffmanns, eine Beschreibung oder auch nur eine Erwähnung der von Goethe geschilderten Erscheinung. Mit dem Somnambulismus, dem Schuberts 13. Kapitel eine ausführliche Beschreibung widmet, hat Ottiliens Schlaf nichts zu tun. Denn das hervorstechende Kennzeichen des Somnambulismus ist – nicht nur für Schubert – der Mangel jeglichen Zusammenhanges zwischen dem Zustande des Wachseins und dem somnambulen Schlafe. Was in diesem Schlafe durchlebt wird, ist vergessen, sobald der Somnambule erwacht. Nicht also aus Schuberts Buche hat Goethe, der es gut kannte, geschöpft; und nicht Schubert ist seine Autorität, wenn er dieses weitere Phänomen des »Magnetismus« auf Ottilie überträgt. Denn an Magnetismus ist wohl auch hier gedacht.

Das 18. Kapitel erzählt endlich die von der toten Ottilie ausgelösten wunderbaren Erscheinungen, über die wir schon die »Zeitung für die elegante Welt« antiromantisch haben absprechen hören. Rehberg wiederum gibt zu verstehen, daß auch in dem Kranze von Asterblumen, den die tote Ottilie auf dem Haupte trägt (S. 295, 30), von den Zeitgenossen ein romantisches Symbol gesucht worden ist: »Drehköpfige Leser finden in einem Asterkranze der Ottilie den beliebten wernerschen Hyazintentand wieder«, wirft er hin.[47] Goethe freilich dürfte kaum hier an die »Weihe der Kraft« gedacht haben, während mit mehr Recht die Erwähnung der »zwar etwas barbarischen, aber doch tief gefühlten Ehrenbezeugung der Sarmaten, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trin-

ken« (S. 93, 9 ff.), mit Werners »Wanda, Königin der Sarmaten« und mit ihrer Weimarer Aufführung von 1808 verknüpft worden ist. Das tolle Stück selbst gedenkt des Brauches zwar nicht, wohl aber kann bei seiner Inszenierung Goethe um sarmatische Lebensbräuche sich gekümmert haben oder über sie durch Werner belehrt worden sein.[48]

Wenn Goethe in Eduard einen romantischen Lebensdilettanten zeichnet, so tut er es sicherlich im Interesse der »Idee« seines Romans; er will die Ehe wieder zu ihrem Rechte bringen, die unter romantischem Lebensdilettantismus gelitten hat. Weniger einfach löst sich die Frage, wozu all die eben angeführten romantischen Vorstellungen dienen sollen. Zunächst natürlich, um neben dem romantischen Lebensdilettanten Eduard auch Ottilie in den Kreis romantischer Naturen einzufügen. Sie unterliegt »magnetischen« Wirkungen, sie verhält sich aber auch menschlich zu Eduard wie das willenlose Medium zu dem Magnetiseur. Sie ist eine Schwester Käthchens von Heilbronn; aus gleichen Vorstellungen erwächst sie, gleich mächtig wird sie vom Geliebten beherrscht. Allein sie entzieht sich der Macht, die sie lenkt und leitet. Sie überwindet sich und auf solche Weise Eduards Einfluß. Folglich stünde all der naturphilosophische Apparat vor Goethes Auge auf derselben Höhe wie der Lebensdilettantismus der Romantiker? Darf dies behauptet werden? Heißt es nicht das ganze Kunstwerk zerstören, wenn man meint, Goethe nehme innerlich gegen jene Dinge Stellung, so wie er es Eduard gegenüber tut?

Schon die zeitgenössischen Rezensenten legten sich die Frage vor, ob Goethe all diese Motive wirklich nur gebraucht, um objektiv das Zeitalter zu charakterisieren. Rehberg ruft: »Hat der Verfasser des Werthers und der Iphigenie hier sich selbst oder sein Publikum verspotten wollen?« Und er antwortet: »Im Ernste wird doch Goethe nicht allen Albernheiten des Tages nachjagen, um den Wind zu gewinnen.« Für die lebenden Bilder stellt Rehberg fest, Goethe habe »zu viel Lebensart, die vornehme Welt so zu behandeln«, als daß sein Spott über diese Schaustellungen sich unverkennbar zeigte. Vielmehr schildere er – innerlich von dem künstlerischen Unwert überzeugt – »eine solche Szene in dem Sinne, worin sie gespielt wird«. Die »Zeitung für die elegante Welt« ist ihrer Sache nicht so sicher und schlägt dringendere Töne an: »Billigt also Goethe dies Spiel? . . . Goethes aufregende lebendige Darstellung wird noch mehrere zur Nachahmung reizen. Kann es ihm Ernst damit sein? Kann er diese tolle Zusammenschmelzung, die das Wesen der Malerei zerstörte, dem lebendigsten aller darstellenden Kunstprodukte, der Mimik, den verruchten Medusenkopf vorhält . . ., so in Schutz nehmen wollen?«[49] Merkwürdig fremd war doch diesem überklugen Kunstrichter Goethes Kunstanschauung! War es nötig, Goethe über die Vermischung von Kunst und Wirklichkeit aufzuklären, die in den lebenden Bildern liegt? Hätte der Rezensent auf Goethes diskrete Art, seine Ansicht anzudeuten, nur etwas mehr geachtet, ihm wäre die Stelle (S. 184, 24 ff.) nicht entgangen, an der Goethe – für jeden Goethekenner von heute verständlich genug –

seinen Einwand anbringt: »Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer andern Welt zu sein glaubte«; so schildert er zunächst scheinbar zustimmend den ganzen Vorgang. Man glaubte in »einer andern Welt«, d. h. in der Welt der Kunst zu sein. Allein gleich fügt er einschränkend hinzu: »Nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte.« Diese Worte brechen ästhetisch den Stab über die lebenden Bilder. Die »ängstliche Empfindung«, durch die »Gegenwart des Wirklichen« wachgerufen, ist für Goethe und wäre ebenso für Schiller ein deutliches Kennzeichen nichtästhetischer Wirkung gewesen.

Schwieriger ist die Beantwortung der Frage, ob Goethe die nazarenischen Motive nur um ihrer selbst willen oder aus persönlichem Anteil angebracht hat. Daß er nicht plötzlich für kurze Zeit ein Anhänger des kunstliebenden Klosterbruders oder Sternbalds geworden ist, scheint sicher; aber das Buch selbst bringt kein so eindeutiges Wort gegen des Architekten nazarenische Bemühungen wie gegen die lebenden Bilder. Dafür dürfte Goethe den Gehilfen im 7. Kapitel (S. 201, 30 – 202, 10) zum Vertreter seines Standpunkts gemacht haben: »Was mich betrifft, sagte er, so will mir diese Annäherung, diese Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen, nicht gefallen, daß man sich gewisse besondre Räume widmet, weihet und aufschmückt, um erst dabei ein Gefühl der Frömmigkeit zu hegen und zu unterhalten. Keine Um-

gebung, selbst die gemeinste nicht, soll in uns das Gefühl des Göttlichen stören, das uns überallhin begleiten und jede Stätte zu einem Tempel einweihen kann. ... Das Höchste, das Vorzüglichste am Menschen ist gestaltlos, und man soll sich hüten, es anders als in edler Tat zu gestalten.« Wer noch zweifelt, ob Goethe in diese Worte sein eignes Glaubensbekenntnis hineingelegt hat, der blicke in seinen Brief an Heinrich Meyer vom 27. April 1810. Eine junge Dame hatte Bilder zu den »Wahlverwandtschaften« gesandt und augenscheinlich in nazarenischem Sinne Ottiliens Gestalt ausgebeutet. Genau wie der Gehilfe wendet auch Goethe sich gegen die Vermischung des Heiligen und des Sinnlichen und weist die junge Künstlerin derb von sich: »In unsrer Sprache zu reden, so hole der Teufel das junge künstlerische Mädchen, das mir die heilige Ottilie schwanger aufs Paradebett legt. Sie wissen besser als ich was ich sage. Jene können nicht vom Gemeinen und Niederträchtigen, von der Amme, von der Madonna loskommen und dahin zerren sie alles, wenn man sie auch gelinde davon zu entfernen wünscht. Das tote, wirklich tote Kind gen Himmel zu heben, das war der Augenblick der gefaßt werden mußte, wenn man überhaupt solches Zeug zeichnen will.«

Die saftige Grobheit, mit der Goethe eine Künstlerin abfertigt, die aus seinem Roman Motive nazarenischer Malerei sich holt, legt denn doch die Annahme nahe, daß er nicht als ein Parteigänger des Nazarenismus die Bemühungen des Architekten[50] angesehen hat. Wenn irgendwo, so ist es ihm bei diesem

romantischen Motiv nur um objektive Wiedergabe romantischen Zeitkolorits zu tun gewesen. Naheläge dann freilich die Vermutung, daß er nicht bloß religiöse Kunst, auch die anderen religiösen Motive, zunächst die wunderbaren Vorgänge an und um Ottiliens Leichnam, als kühler Beobachter seiner Zeit, ohne auch nur entfernt für sie eintreten zu wollen, in den Roman aufgenommen habe. Allein mit voller Sicherheit läßt sich hier kaum so schnell Goethes wahre Meinung herausfinden. Eng sind diese seltsamen Vorgänge mit den naturphilosophischen Ideen des Romans und mit seiner sittlichen Tendenz verknüpft. Vor allem ist daher die Frage zu beantworten: wie steht Goethe innerlich zu den naturphilosophischen Momenten seiner Dichtung? Dann ist auch die ethische Tendenz nochmals zu erwägen, ehe das Problem sich lösen läßt.

Hat Goethe an die »magnetischen« Erscheinungen geglaubt, die das 11. Kapitel des zweiten Teils erzählt? Ich möchte die Frage bejahen. Wo immer von den Geheimnissen, von der »Nachtseite der Naturwissenschaft«, in den »Wahlverwandtschaften« die Rede ist, nimmt der Erzähler sie als etwas Selbstverständliches hin und übt keinerlei Kritik; genau so hält er es, wie mit dem Wunderbaren in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«. Daß Ottilie, wenn sie über ein verborgenes Steinkohlenlager schreitet oder wenn sie die Pendelversuche macht, Kopfschmerz empfindet, ist für Goethe nicht auffallender als die Tatsache, daß in geheimer Sympathie sie manchmal auf der linken, Eduard auf der rechten Seite Kopfschmerz hat. Ebenso selbstverständlich ist es für Goethe (die Nach-

richt findet sich in einer Zwischenbemerkung des Autors S. 52, 12 f.), daß der Smaragd »einige Heilkraft« an dem Gesichtssinne »ausübe«. Die wunderbaren Erscheinungen an Ottiliens Leichnam nimmt er im selben Sinne wie ihren seltsamen Schlaf. Er glaubt an die Möglichkeit des Vorganges, sucht aber nichts Übernatürliches in ihm. Nanni ist nicht an allen Gliedern zerschmettert, sie scheint es zu sein (S. 296, 29); und so kann sie auch aufspringen, sobald sie die Tote berührt hat. Früher hätte sie es nicht zustande gebracht. Wir nennen das heute einen Fall von Autosuggestion. Und gleiches vollzieht sich, wenn andere an Ottiliens Leichnam Heilung suchen: »Zärtliche Mütter brachten zuerst heimlich ihre Kinder, die von irgendeinem Übel behaftet waren, und sie glaubten eine plötzliche Besserung zu spüren. Das Zutrauen vermehrte sich, und zuletzt war niemand so alt und so schwach, der nicht an dieser Stelle eine Erquickung und Erleichterung gesucht hätte« (S. 300, 1–6). Hier spricht nicht ein Wundergläubiger, aber auch nicht ein Rationalist, der in all diesen Erscheinungen nur Täuschung erblickt. Goethe nimmt eine physische Wirkung an, die aus psychischen Motiven entspringt. Er kennt Wort und Begriff der Autosuggestion nicht, aber – wie die Naturphilosophie – ahnt er verborgene Bezüge von Körper und Seele, die der Aufklärung nur lächerlich erscheinen.

Wie hätte aber auch Goethe diese Dinge nicht ernst nehmen sollen, da ja doch das ganze Buch auf einer naturphilosophischen Konstruktion beruht? Die »Zeitung für die elegante Welt« beginnt ihre Rezension:

»Die dynamischen Philosophen erklären es [die »Wahlverwandtschaften«] für die heiligste Tendenz des Zeitalters, denn es nimmt die Qualitates occultas auf eine ganz neue, höchst geniale, alles dämonisierende Weise in Anspruch. Die Scheidekunst in einer weit höhern Potenz gab nicht bloß den Titel; sie durchdringt das Ganze, sie schürzt und löset den Knoten.«[51]

Varnhagen erzählt, Goethe habe die erste Anregung zu den »Wahlverwandtschaften« von Schelling erhalten. Er beruft sich dabei auf eine Mitteilung des Generals von Rühle, der die Nachricht von Goethe selbst haben wollte, und auf Kapps anonymes Buch über Schelling.[52] Angesichts dieser Zeugnisse wäre es wohl übertriebene Vorsicht, die Anregung Schellings auf das 11. Kapitel des zweiten Teiles zu beschränken, das ja ganz sicher auf seine Berichte zurückgeht. Jedenfalls bedient sich die Ankündigung des Romans,[53] die Goethe im »Morgenblatt« vom 4. September 1809 veröffentlichte, einer Terminologie, die den Begriff der chemischen Wahlverwandtschaft nicht bloß symbolisch mit seelischen Vorgängen verknüpft, sondern ihn naturphilosophisch auf Geistiges wie auf Physisches anwendet. Wohl erklärt sie zunächst nur, daß Goethe durch seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten belehrt worden sei, man bediene sich in der Naturlehre oft ethischer Gleichnisse, daß er darum einmal das Umgekehrte tue und »in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprung zurückführe«. Dann aber wirft Goethe das Wort Gleichnis sofort beiseite und behauptet ganz schellingisch, er habe um so mehr von seelischen Wahl-

verwandtschaften dichten dürfen, »als doch überall nur Eine Natur ist, und auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand, und vielleicht auch nicht in diesem Leben, völlig auszulöschen sind«.

Unzweideutiger äußert sich diese Ankündigung als das Gespräch, das Goethe an seinem Geburtstag im Jahre 1808 mit Riemer hatte. Hier heißt es nur, er habe die »Idee« bei dem Romane gehabt, »soziale Verhältnisse und die Konflikte derselben symbolisch gefaßt darzustellen«.[54] Nicht bloß symbolische Darstellung, nein, eine im Sinne der Naturphilosophie Schellings gehaltene Identifizierung psychischer und physischer Vorgänge war, der Ankündigung nach, Goethes Absicht.

Rein gleichnismäßig hatte Goethe den Begriff der Wahlverwandtschaft schon früher verwertet. An Schiller schrieb er am 23. Oktober 1799, Crebillon kenne nicht die »zarte, chemische Verwandtschaft«, durch die die Leidenschaften sich anziehen und abstoßen, vereinigen, neutralisieren, sich wieder scheiden und herstellen.

Etwas anders klingt es in den »Vorträgen über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie«,[55] die 1796 verfaßt, 1820 erst gedruckt worden sind. Hier sollen organische und anorganische Körper geschieden werden. Als »Hauptkennzeichen« der anorganischen erscheint »die Gleichgültigkeit ihrer Teile in Absicht auf ihr Zusammensein«. Diese Teile hätten stärkere oder

schwächere Verhältnisse, die »wie eine Art von Neigung aussehen, deswegen die Chemiker auch ihnen die Ehre einer Wahl bei solchen Verwandtschaften zuschreiben«. Tatsächlich handle es sich oft nur um »äußere Determinationen, die sie da oder dort hin stoßen oder reißen«. Dann aber setzt Goethe noch einschränkend hinzu: »ob wir ihnen gleich den zarten Anteil, der ihnen an dem allgemeinen Lebenshauche der Natur gebührt, keineswegs absprechen wollen«.

Was soll das besagen? Denkt Goethe hier schon an eine naturphilosophische, Geistiges ins Reich des Physischen hineintragende Deutung? Unmöglich wäre nicht, daß Goethe 1796, Schelling voraneilend, im Sinn der Naturphilosophie sich äußerte. Denn die Naturgesetzlichkeit als eine große, Seelisches und Physisches gleichmäßig beherrschende Kraft zu fassen, ist ja Goethe vor Schelling eigen; die Naturphilosophie hat da von Goethe gelernt.[56] Möglich indes bleibt auch, daß Goethe unter dem Eindruck der von ihm befruchteten Naturphilosophie, ja im Hinblick auf die »Wahlverwandtschaften« selbst nachträglich jene Wendung den »Vorträgen« eingefügt hat.

Sicher steht der »zarte Anteil« der anorganischen Körper »an dem allgemeinen Lebenshauch der Natur« in gewissem Gegensatz zu der Naturlehre des 18. Jahrhunderts. J. S. T. Gehlers »Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre«, ein von Goethe wie von den Naturphilosophen der Romantik viel benutztes Kompendium, erklärt ausdrücklich in dem Artikel »Verwandtschaft, chymische, besondere

Anziehung, Wahlanziehung der Stoffe, Affinitas, Attractio electiva Bergm., Affinité«[57]: »Schlechterdings ... darf man in diesen Worten nichts mehr, als Benennungen erwiesener Phänomene, suchen. Die Ursache . . . sowie der Mechanismus, durch welchen diese Veränderungen bewirkt werden, bleiben noch immer unerforschliche Rätsel ... Dieser Ausdruck [Verwandtschaft] sagt doch im Grunde nichts mehr, als daß es geschehe. Er bringt nur das Phänomen in Verbindung mit andern durch ähnliche Erfahrungen bewiesenen, und gibt also höchstens eine Erklärung aus den Gesetzen, nicht aus den Ursachen. Aber das muß dem Physiker hier schon genug sein, . . . und mehr, als dieses, in dem Begriffe von Verwandtschaften suchen, heißt sich mit einem leeren Wahne täuschen.« Goethe indes hütet sich wohlweislich im Roman, solchem »leeren Wahne« zu verfallen. Das grundlegende Gespräch über Wahlverwandtschaft im 4. Kapitel des ersten Buches drückt sich äußerst vorsichtig aus. Der Hauptmann sagt: »Man glaubt sich . . . berechtigt, sogar das Wort Wahlverwandtschaft anzuwenden, . . . als wenn ein Verhältnis dem andern vorgezogen, eins vor dem andern erwählt würde.« Goethe denkt nicht daran, den anorganischen Stoffen einen Willen zu leihen. Er bleibt festen Fußes auf dem Boden exakter Wissenschaft stehen und wagt sich nicht über die Grenzen hinaus, die seine Quelle, der schwedische Chemiker Torbern Bergman, gezogen hat. Daß er Bergman die ganze Vorstellung von der Wahlverwandtschaft verdankt, wird durch sein Gespräch mit Riemer vom 24. Juli 1809 bezeugt,[58] ist indes auch

selbstverständlich für jeden, der Bergmans Verdienste um die Erforschung des Problems und seine Stellung in der Geschichte der Chemie kennt.

Vielmehr ist Goethes eigenste Absicht, zugleich aber auch das wesentlich Naturphilosophische der ganzen, dem Roman zugrunde liegenden Anschauung nicht, daß Physisches ins Geistige hinübergespielt werden soll, wohl aber, daß Naturnotwendigkeit ins Geistige hineingetragen werde.

»Die sittlichen Symbole in den Naturwissenschaften«, sagte Goethe am 24. Juli 1809 zu Riemer,[59] »sind geistreicher und lassen sich eher mit Poesie, ja mit Sozietät verbinden, als alle übrigen.« Selbstverständlich; denn es handelt sich nur darum, die auf die Natur angewendete Sittlichkeit wieder ins Geistige zurückzuversetzen. Ausdrücklich appelliert, ebenso wie die Ankündigung des Romans im »Morgenblatt«, Charlottens gesunde Klugheit an diesen Vorgang: »Diese Gleichnisreden sind artig und unterhaltend, und wer spielt nicht gern mit Ähnlichkeiten? Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn er hier mit den schönen Worten Wahl und Wahlverwandtschaft etwas freigebig gewesen, so tut er wohl, wieder in sich selbst zurückzukehren und den Wert solcher Ausdrücke bei diesem Anlaß recht zu bedenken« (S. 42, 16ff.). In ihren und – wir dürfen es getrost sagen – noch mehr in Goethes Augen liegt der ethische Wert des Symbols nicht in der Vergeistigung des Physischen, sondern in der Anerkennung einer Naturmacht innerhalb des Seelischen. Schon bei den ersten Versuchen des Hauptmanns, Charlotten

den Begriff Wahlverwandtschaft zu erläutern, leuchtet ihr ein, daß nicht »eine Wahl«, sondern »eine Naturnotwendigkeit« sich in der chemischen Wahlverwandtschaft geltend mache. Diese Naturnotwendigkeit aber wird von ihr wie von Goethe auch im sittlichen Leben anerkannt.

Doch damit verlassen wir ganz und gar nicht schellingischen Boden: ein und dasselbe Gesetz waltet im Physischen wie im Geistigen; dem Menschen wird es bewußt, die Elemente bleiben im Unbewußten stecken. Der Mensch ist (wie Charlotte schellingisch sagt) »um so manche Stufe über jene Elemente erhöht«; er erkennt, was den Elementen verborgen bleibt. Die Elemente wählen nicht, aber der Mensch kann sich klar machen, daß die in der elementaren Welt herrschende Notwendigkeit auch ihm Gesetze vorschreibt.

Goethe hat mit weiser Berechnung Charlotte die endgültige Interpretation der geistigen und seelischen Wahlverwandtschaft in den Mund gelegt. Ihr unromantischer, allem Überspannten abgeneigter Sinn weist unzweideutiger auf Goethes wahre Meinung hin, als ein Wort Eduards es täte. Und diese wahre Meinung Goethes lautet: dasselbe Naturgesetz, dieselbe Naturnotwendigkeit, die in den chemischen Vorgängen der Wahlverwandtschaft herrscht, herrscht auch im Gebiet des Seelischen.

In meinem Sinne erklärt Abekens Rezension,[60] die vom 22. bis 24. Januar 1810 im »Morgenblatt« erschien und in Goethes Kreise als »interpretatio authentica« des Romans galt, die Bedeutung der chemischen Analogie: »Hier sehen wir, wie dieselben ewigen Gesetze,

die in dem walten, was wir Natur nennen, auch über den Menschen ihre Herrschaft üben und ihm oft mit unwiderstehlicher Strenge gebieten; wie es Eine, nur gesteigerte, Kraft ist, die leblose Stoffe zueinander zwingt und diesen Menschen zu einem andern zieht.« Abeken nennt Ottilie und Eduard »zwei Naturen«, die »durch das Geschick getrennt« sind, die aber »durch Verwandtschaft gewaltsam zueinander gezogen« werden, und zwar »durch natürliche Verwandtschaft«. Er fährt fort: »Das wunderbare Kopfweh der beiden Liebenden ist von großem Gewichte. Eduard fühlt alsbald, wie nahe er Ottilien angehört.« Abeken erblickt »das Tragische der Geschichte« in dem »Schicksal«, dem Eduard sich ergibt, ohne Widerstand zu leisten, dessen Strom aber vor allem Ottilie längst gefaßt hat, ehe sie weiß, daß sie hineingeraten ist.

Genau in gleichem Sinne sagt Solgers (von Goethe anerkannte und geschätzte) Rezension[61]: »Der geheime innere Zusammenhang zwischen Eduard und Ottilien, ‚die sich sogar in den Kopfschmerz geteilt haben', der zuletzt, wo sie so still nebeneinander zu sitzen pflegen, zur wahren Anziehungskraft wird, Ottiliens Auffinden des Steinkohlenlagers durch bloße hohe Sensibilität, die Tätigkeit des Pendels in ihrer Hand, endlich überhaupt die Wahlverwandtschaften selbst zeigen deutlich, daß hier die allgemeine Verwandtschaft der Natur mit sich selbst das Schicksal ist, welches alles hervorbringt.«

Daß endlich auch ein Kritiker, der in die Geheimnisse der Naturphilosophie nicht eingeweiht war, sofort die Bedeutung herausspüren konnte, die Goethe

einem Naturzwang in sittlichen Vorgängen lieh, bezeugt K. A. Böttiger, dessen Besprechung in der »Bibliothek der redenden und bildenden Künste« mit den Worten schließt: »Unmoralisch ist die Geschichte nur insofern, als der Dichter Ottiliens und Eduards gegenseitige Liebe durch einen Naturzwang zu bemänteln suchte.«[62] Böttiger bemerkte richtig, daß Goethe der Natur eine höhere Macht leiht; ganz falsch ist nur die Annahme, daß Goethe dadurch die Liebe der beiden »bemänteln« wollte.

Denn wie mächtig die Natur in Ottiliens Liebe zu Eduard mitspricht, wie schicksalartig unwiderstehlich sie Ottilie bezwingt und überwindet, es bleibt dem Mädchen zuletzt doch die Kraft, sich über diese trüben Naturgewalten zu erheben. Die Somnambule entwindet sich dem Einflusse des Magnetiseurs. Nochmals sei Abeken das Wort erteilt: »Was hat die neuere Naturlehre, obgleich sie erst ihre großen Entdeckungen verbreitet, nicht für Wunder ans Licht gebracht? und wen hat wohl nicht, vorübergehend oder dauernder, ein Schauer erfaßt, wenn er von den Organen des Gehirns, von den magnetischen Kuren, von der Gewalt, die ein menschlicher Körper gegen den andern übt, gehört hat? – Ist nicht wohl manchem das alte Gespenst des Materialismus wieder erschienen? – Da ist es gut, wenn der Mensch überzeugend auf eine Kraft in seinem Innern aufmerksam gemacht wird, die über die Natur erhaben ist, die ihn zum Herrn der Welt macht!«

Abeken, früher Hauslehrer von Schillers Kindern, bekundet mit diesen Worten klärlich, daß die »Wahl-

verwandtschaften«, dieser Roman voll naturphilosophischer Elemente, auch den kategorischen Imperativ nicht vergessen.

Schon einmal im Verlauf dieser Betrachtungen konnte auf die Kluft hingewiesen werden, die Kants Ethik von der Sittenlehre Fr. Schlegels, Schleiermachers, Schellings trennt.[63] Es ist im wesentlichen eine verschiedene Auffassung des Begriffes der Natur und ihrer Bedeutung in ethischen Fragen. Für Kant ist die Natur, die sich in den sinnlichen Trieben ausspricht, etwas Feindliches, wahre Sittlichkeit Behinderndes. Aufgabe der Ethik ist in seinen Augen Überwindung dieser Natur. Ja, Sittlichkeit ist nach Kant überhaupt erreicht, wenn man die sinnlichen Triebe überwunden hat. Viel rationalistische Mißachtung des Triebhaften, Unbewußten liegt in der ganzen Lehre. Schon Schiller hat gegen sie Front gemacht; aber er brach die Veröffentlichung seiner ethischen Spekulationen ab, als er mit Goethes neuer Auffassung der Natur eben bekannt geworden war. Wie Goethes Annahme, der Natur wohne eine Gesetzmäßigkeit inne, die auch in der Naturseite des Menschen sich geltend mache und geltend machen soll, von Schelling aufgegriffen und seiner Naturphilosophie zum Ausgangspunkt gegeben worden ist, das mußte oben kurz berührt werden. Mit diesem goethischen Begriffe von der hohen Gesetzmäßigkeit der Natur steht aber wiederum die romantische Ethik und ihre Anschauung von einer organischen Sittlichkeit in engster Verbindung.

Der Roman setzt sich denn auch zur kantischen

Ethik in Gegensatz, wenn er der Wahlverwandtschaft Eduards und Ottiliens eine naturphilosophisch gedachte Gesetzmäßigkeit leiht, sie durch eine chemische Analogie aus der Welt der Willkür und des Zufälligen zu einer Höhe emporhebt, in der Notwendigkeit herrscht. Allein Goethe bleibt hier nicht stehen; daß auch diese Naturnotwendigkeit durch den Willen überwunden werden kann, zeigt er an Ottilien. Dem Schicksal, das (im Sinne Abekens und Solgers) in dieser Naturnotwendigkeit ihr bezwingend entgegentritt, weiß sie erfolgreichen Widerstand zu leisten. So wird sie dem kategorischen Imperativ gerecht, den Schiller ja auch – mag er im einzelnen mannigfach von Kants Ethik abweichen – nie aufgegeben hat. Ganz im Sinne Schillers wird Ottilie in dem Augenblick vom Schicksal erhoben, da das Schicksal sie zermalmt. Und eben durch diese Wendung kommt die »Idee« der »Wahlverwandtschaften« zu ihrer reinsten Entwicklung.[64]

Nicht bloß eine Rettung der von den Romantikern bedrohten Ehe, sondern eine Korrektur der ganzen romantischen Ethik liegt in dem Roman. Groß gedacht war die romantische Anschauung einer organischen Ethik. Allein die Forderung, daß der Mensch seine Persönlichkeit im Sinne des natürlichen Gesetzes ausbilde, das in seiner Brust schlummert, ist im Leben sehr schwer zu erfüllen. Wie soll er das Gesetz richtig erkennen? Wie soll er nicht Falsches mit Echtem verwechseln, nicht lockend irreführende Wünsche des Herzens für Ansprüche des ihm innewohnenden Gesetzes halten? Ebendarum liegt ja Leben und Dich-

tung der Romantik so weit ab von der großen Konzeption ihrer Theorie.

Um solchen Irrwegen zu entgehen, bleibt immer noch der beste Rat, Kants ethisches Gebot festzuhalten. Und anders meint Goethe es nicht. Stützen aber kann ich diese Behauptung auf die zitierten Worte von Abekens Rezension, der »interpretatio authentica«.

Den Gegensatz, der in ethischen Fragen zwischen Kant und Goethe waltet, bestimmen aufs genaueste die »Annalen«, wenn sie von der Undankbarkeit »gegen die große Mutter« sprechen, die in Schillers Aufsatz »Über Anmut und Würde« herrsche: »Anstatt sie [die Natur] als selbständig, lebendig, vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischen menschlichen Natürlichkeiten.«[65] Setzt man indes an die Stelle, die dem kantisch-schillerischen Naturbegriffe in der Theorie von »Anmut und Würde« zukommt, Goethes Naturgesetzlichkeit ein, so ergibt sich als Resultat die ethische Anschauung der »Wahlverwandtschaften«. Als Ultimum refugium bleibt für Schiller wie für den Roman der kategorische Imperativ bestehen. Schillerisch gesprochen, betätigt die »schöne Seele« Ottilie »Würde«, indem sie sich überwindet.

Und so träte die Ethik der »Wahlverwandtschaften« neben die vielen Elemente schillerscher Spekulation, die in jüngster Zeit in den Schriften des alternden Goethe nachgewiesen worden sind.

Hat man sich einmal zu dieser Erkenntnis durchgerungen, so zeigt sich sofort, welche Stelle dem ganzen naturphilosophischen Apparate im ideellen Zu-

sammenhang des Romans gebührt. Sicher will Goethe hier nicht bloß die Sprache seiner Zeit reden, wie er es in der Verwertung lebender Bilder und nazarenischer Kunsttendenzen tut. Er nutzt den Apparat vielmehr, um den Gegensatz anzudeuten, der zwischen ihm und Kant waltet. Zugleich zeigt er, wie weit er sich mit romantischer Ethik einig fühlte. Um so stärker indes kommt seine rigoristische Umbiegung der romantischen Ethik zur Geltung. Nicht als ihr prinzipieller Gegner, sondern neben einsichtiger Anerkennung ihres Wertes verkündet Goethe in Kants Sinne die Notwendigkeit der Selbstüberwindung. Die Erfüllung des Pflichtgebots befreit auch die Somnambule von ihrem Magnetiseur.

Noch mehr! Solger, der die Bedeutung des Apparats wohl beherzigt, hebt[66] sehr fein hervor, daß dem Apparat »in der Hervorbringung der einzelnen Begebenheiten, Handlungen, Verhältnisse, auch nicht der geringste Spielraum verstattet ist«. Die psychologische Wahrheit des Romans ist also nicht von ihm abhängig. Richtig sagt Solger, daß jede Regung oder Bewegung während des ganzen Verlaufs unmittelbar in dem Charakter der Personen gegründet ist; und er fügt hinzu: »Wo jenes Naturverhältnis ausdrücklich erwähnt wird, erscheint es entweder als zufällig bemerkt oder gar als Folge der persönlichen Verhältnisse.«

Die psychologische Wahrheit kommt an keiner Gestalt so rein heraus wie an Eduard. Die in einfachen und doch unvergänglich richtigen Zügen geführte Entwicklung seiner Liebe zu Ottilie, all der

hoffnungsfrohen und doch so hoffnungslosen Seelenpein, bleibt, losgelöst von romantischen Zeitbedingungen und von naturphilosophischen Konstruktionen, eine Studie von ergreifender Echtheit. Ein Lebensdilettant aus der Welt romantischer Romane und romantischer Zirkel ist Eduard trotzdem; und darum ist er nicht Goethe gleichzusetzen. Wo indes das durch die Liebe zu Ottilie in ihm ausgelöste Glück und Unglück in Worte gefaßt ist, da spricht aus der Dichtung Goethes eigne Seele, da hören wir von Stimmungen, die er selbst, zuletzt Minna Herzlieb gegenüber, durchlebt hat. Solche Kraft der Einfühlung ist einem Dichter nur dann möglich, wenn er selbst vor nicht langer Zeit gleiches oder ähnliches an sich erfahren hat. Um dieser Echtheit seelischer Stimmungswiedergabe willen hat er, der ethischen Tendenz des Romanes zum Trotz, sich nicht gescheut, den Leser etwas von seiner »tief-leidenschaftlichen Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheute«, spüren zu lassen, etwas von seinem eignen Herzen, »das zu genesen fürchtete«. Mag er hundertmal den Stab brechen über Eduards widerstandslose Leidenschaft, über seine Lust, die ehelichen Bande zu lösen, er hat trotzdem die beseligende Freude voll ausgesprochen, die auch in hoffnungsloser Leidenschaft liegt. Daß volle Genesung von solcher Pein auch wieder einen Verlust, ein Verzichten auf liebgewordenes Leid bedeute, besagen die Worte der »Annalen«. Sie verkünden aber auch laut und deutlich, daß sogar die Ideendichtung, das Gegengift, das die schlimme Wirkung der »Lehrjahre« beheben sollte, daß die »Wahlverwandtschaften«

dem oben angedeuteten letzten Zwecke aller Dichtung Goethes dienen: ihren Schöpfer von der Last erlebten Leids durch dichterische Formung dieses Leids zu befreien.

Die Erkenntnis, daß Goethe in Ottilie vor allem strenger Ethik zum Sieg verhelfen wollte, läßt endlich auch die mystischen Elemente ihres Endes richtig erfassen. Ottilie stirbt als Märtyrerin, Ottilie gemahnt an Gestalten Giottos und Masaccios, weil Goethe hier einmal das Evangelium der Entsagung, der Askese verkündet hat. Darum unternimmt der Heide Goethe den Zug in das Land, das nazarenische Malerei und romantische Dichtung gern durchwandern. Viel mußte er zurücknehmen, da er diese Pilgerfahrt begann, vor allem die »Braut von Korinth«. Die Verherrlichung antiker Sinnenfreude, um derentwillen Heine ihn zum »Wolfgang Apollo« stempelte, liegt weitab von der Apotheose der Märtyrerin Ottilie. Das wußte Goethe sehr gut, und darum hat er auch einmal zu Rühle bärbeißig gesagt: »Ich heidnisch? Nun ich habe doch Gretchen hinrichten und Ottilie verhungern lassen; ist denn das den Leuten nicht christlich genug? Was wollen sie noch Christlicheres?«[67]

Es galt diesmal, den »sehr einfachen Text« der Worte Christi zu glossieren: »Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren . . .« Das hat Goethe selbst in einem Briefe an Zauper vom 7. September 1821 unzweideutig erklärt.

Damit dieser Rigorismus uneingeschränkt walte, ließ Goethe durch Eduards und Ottiliens Liebe nicht eine »wirkliche Ehe« (im Sinne Friedrich Schlegels)

gefährden. Ohne sich viel zu bedenken, haben Eduard und Charlotte in der Zeit ihrer ersten Liebe anderen die Hand zum ehelichen Bunde gereicht. Nachdem beide wieder frei geworden, möchte die lebenskluge Charlotte ihre Nichte Ottilie mit Eduard verbinden, ist also überzeugt, daß sie selbst nicht mehr für Eduard tauge; aber die »hartnäckige, ja romanenhafte Treue« Eduards (S. 12, 23) überredet sie gegen ihre bessere Überzeugung. Wie viel Phantastik und wie wenig echtes Gefühl in dieser »romanenhaften Treue« Eduards lag, zeigt er bei der ersten Versuchung, die ihm ersteht. Dann aber ist Charlotte zur Scheidung bereit. Das Kind scheint das sich lösende Band wieder fester knüpfen zu sollen. Allein es stirbt. Und so besteht kein Hindernis weiter, daß Eduard und Ottilie Mann und Weib werden. Wie eng sie im Innersten zusammengehören, wie hier eine »wirkliche Ehe« entstehen könnte, das betont Goethe oft genug. Dennoch läßt er diesen Schluß nicht zu.

Bettine,[68] die in den »Wahlverwandtschaften« auf Schritt und Tritt an die Schicksale ihrer Freundin Caroline von Günderode sich gemahnt sehen mußte, hat diesen extremen Rigorismus nicht begriffen: »Ich verstehe es nicht, dieses grausame Rätsel, ich begreife nicht, warum sie alle sich unglücklich machen, warum sie alle einem tückischen Dämon mit stacheligem Szepter dienen; und Charlotte, die ihm täglich, ja stündlich Weihrauch streut, die mit mathematischer Konsequenz das Unglück für alle vorbereitet. Ist die Liebe nicht frei? – sind jene beiden nicht verwandt? . . . Zwillinge sind sie; ineinander ver-

schränkt reifen sie der Geburt ins Licht entgegen, und sie will diese Keime trennen.« Bettine weiß nur Eine Deutung dieses Rätsels: »Jene Venus ist dem brausenden Meer Deiner Leidenschaft entstiegen, und nachdem sie eine Saat von Tränenperlen ausgesäet, da verschwindet sie wieder in überirdischem Glanz. Du bist gewaltig, Du willst, die ganze Welt soll mit Dir trauern, und sie gehorcht weinend Deinem Wink.« Also weil Goethe sich Minna gegenüber selbst überwunden, hat er einen Roman voll strengstem Rigorismus geschrieben? Nein! Gut gemacht sollte vielmehr werden, was seine »Lehrjahre« zur Auflockerung der Sittlichkeit, in Dichtung und Leben, vor allem im Verhältnis der Geschlechter, beigetragen hatten. Er hat – das suchte ich zu erweisen – zu diesem Zweck ein treues Bild der romantischen Gesellschaft gegeben, er hat, in reichstem Ausmaße, seiner Kunst Elemente romantischen Denkens dienstbar gemacht. Dieser antiromantische Roman läßt der Naturphilosophie breiten Raum zu freiester Bewegung. Allein eigentlich ist nur Ein romantisches Motiv ganz ohne Rückhalt und um seiner selbst willen verwertet: das Märtyrertum Ottiliens. Es so zu verwerten, legte die strenge, auf Kant und Schiller zurückweisende ethische Absicht der Dichtung nahe.

Tatsächlich aber hat dieser Roman Goethe den Vorwurf der Unsittlichkeit eingetragen. Und zwar im Lager der Antiromantiker. Die Romantiker selbst haben ihn fast durchaus begeistert aufgenommen.[69] Waren sie doch selbst zur Überzeugung gelangt, daß die ethische Gesetzlosigkeit ihres Lebensdilettantis-

mus sich nicht länger halten ließe. Darum hat unter dem starken Eindruck der »Wahlverwandtschaften« der strengste Ethiker der Romantik einen Roman gleicher Tendenz veröffentlicht: ich meine Arnims »Gräfin Dolores«. Ihm folgte auf gleichen Wegen Eichendorff und dichtete »Ahnung und Gegenwart«.[70] Daß aber Antiromantiker die »Wahlverwandtschaften« unmoralisch gefunden haben, daß Romantiker ihnen zujubelten, die Tatsache ruht nicht zuletzt auf den Schlußworten des Romans:

»So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.«

Daß das Individuum nicht auf dieser Welt seine Entwicklung abschließe, daß es in eine höhere Welt aufzusteigen berufen sei, war romantische Überzeugung. Keiner huldigte ihr mehr als Novalis. Man hat – ob mit Recht oder mit Unrecht, wage ich nicht zu entscheiden – Ottiliens freiwilligen Hungertod auf Hardenbergs Wunsch zurückgeführt, durch bloße Kraft des Willens der Geliebten nachzusterben. Eine innere Verwandtschaft beider Vorgänge ist nicht zu bestreiten. Ganz gewiß aber sind die Schlußworte im Sinne Hardenbergs und seiner Genossen gesprochen. Der hoffnungsreiche Ausblick, der einer künftigen Welt die Lösung aller Konflikte dieser Erde zutraut, mußte die Romantiker erobern. Das war ein Ton wie aus den »Hymnen an die Nacht«:

»Hinüber wall ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los
Und liege trunken
Der Lieb im Schoß.«

Wie sagt doch Bettine? »Ineinander verschränkt reifen sie der Geburt ins Licht entgegen.«

RHEINROMANTIK

IM Spätsommer des Jahres 1901 war ich auf einer Rheinfahrt nach Köln gekommen. Mit regem Entzücken ließ ich die Kunstschätze der Stadt auf mich wirken und pilgerte eines Nachmittags zum Wallraf-Richartz-Museum. Auf der Treppe des Prachtbaues mußte ich unversehens, angenehm überrascht, innehalten. Denn aus den Fresken, mit denen Eduard Steinle die Wände des Treppenhauses umkleidet hat, leuchtete mir, umgeben von J. J. Winckelmann, von den Brüdern Boisserée und von den beiden Männern, deren Namen das Museum führt, Friedrich Schlegels Gestalt in voller Größe entgegen. In der langen Reihe historischer Persönlichkeiten, die auf Steinles Fresken die Geschichte kölnischer Kunst und kölnischer Kultur versinnbildlichen, in einer Kette, die von Kaiser Konstantin und von Karl dem Großen bis zu dem Hohenzoller Friedrich Wilhelm IV. reicht, hat dankbarer Sinn dem mutigen Schützer altdeutscher Kunst, dem kühnen Rufer im Streit um altheimische Malerei einen Ehrenplatz zuerkannt. Freilich, nicht die Züge des jugendlich stürmenden Kämpfers hält das Bild fest, sondern die weichlichen Umrisse des alt gewordenen Reaktionärs, der »konziliante Filzschuhe« angetan hatte, um nicht mehr allenthalben Anstoß zu erregen, und der doch noch mehr anstieß als der »Frédéric tout pur« seiner hoffnungsreichen Jugendjahre. Und dennoch! Wer manche Stunde sinnend das schwer faßbare Wesen eines Mannes erwogen hat,

dem das 19. Jahrhundert einen guten Teil seiner Ideenwelt dankt und der gleichwohl meist auf das Armesünderbänkchen der Schwarmgeister verwiesen wird: den darf billig etwas wie Rührung beschleichen, wenn er einen Fleck deutscher Erde betritt, der noch lebendige Erinnerung an den kühnsten Vorkämpfer der Romantik bewahrt.

Wo sollte wohl die Romantik heute noch lebendiger sein als am Rhein? Rheinaufwärts vom großen, heiligen Köln, »der Stadt, die viele hundert Kapellen und Kirchen hat«, wäre Denkstein an Denkstein für die Romantik zu errichten. Wen vollends sein Weg durch den Schwarzwald und über Heidelberg nach Mainz und dann rheinabwärts führt, der fühlt sich Schritt für Schritt umwoben von romantischen Reminiszenzen. Der Schwarzwald, verklärt vom Sange der Uhland und Kerner. Wildbad, wo Kerner dokterte und dichtete, wohlbekannt der Ballade Uhlands. Heidelberg ferner, das einer ganzen Gruppe der Romantik den Namen gab. Hier im »Faulpelz« am Schloßberg versenkten sich Arnim, Brentano und Görres in die Kunden der Vorzeit. Hier sang Brentano, früherer Glanzzeit der Heidelberger Universität gedenkend, sein Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg und von seinem Traum auf der Brücke. Wußte er doch, daß auch seine und seiner Genossen Ankunft der alten Alma mater neuen Glanz gebracht hatte. Hier in Heidelberg thront »die gigantische, schicksalskundige Burg, nieder bis auf den Grund von den Wettern gerissen«, von der Hölderlin, der Besinger des Mains und des Neckars, in mächtigen und doch wieder auch

lieblich hingleitenden asklepiadeischen Strophen kündete. Frankfurt dann, wo Bettinens Wiege stand und wo sie, der Frau Rat zu Füßen, sich von Goethes Jugendtagen erzählen ließ.

Endlich der Rhein selbst! Von Mainz ab wird er der Fluß der Romantik. Der elsässische Oberrhein gehört dem Sturm und Drang; in Straßburg gedenkt auch ein Romantiker wie Uhland des jungen Goethe und seiner Genossen. Wir aber erinnern uns, daß nicht nur Sesenheim, auch der Odilienberg Straßburg benachbart ist und daß noch der alte Goethe, als er die Ottilie der »Wahlverwandtschaften« schuf, die elsässer Heilige im Auge hatte. Bei Mannheim kommen wir ins Gebiet des jungen Schiller. Sein erster großer Erfolg und seine ersten bitteren Enttäuschungen knüpften sich an die Stadt, und in Mannheims Versailles, in dem Parke von Schwetzingen, fand er die Stimmung der Gärten von Aranjuez.

Von Mainz indes, wo Caroline Böhmer, W. Schlegels spätere Gattin, gehofft und geliebt, gefehlt und gelitten hatte, zogen die Romantiker Arnim und Brentano im Juli 1802 rheinabwärts: Arnim, schlampig in seinem weiten Überrock, die Naht im Ärmel aufgetrennt, mit dem Ziegenhainer, die Mütze mit halb abgerissenem Futter, das neben heraussah; Brentano, fein und elegant, mit rotem Mützchen über seinen tausend schwarzen Locken, mit dem dünnsten Röhrchen, einen lockenden Tabaksbeutel in der Tasche. »Es setzten zwei Vertraute Zum Rhein den Wanderstab, Der braune trug die Laute, Das Lied der blonde gab«, so ruft 1803 Brentano dem fernen Freunde zu.

Sechs Jahre später, in der letzten Novelle des »Wintergartens«, gedenkt Arnim wehmütig der Zeit, da Brentano mit seiner Gitarre in fröhlichen Liedern zum erstenmal die Gegend ihm ausgedeutet: »Nur einmal im Jahre atme erinnernd in meine Brust diese Frische des ersten Eindrucks jener schönen Welt, der wie der kühle Sternenwind des Abends von den Bergen herab alles Bezwingende des Sommertages überwältigt.«

Vorüber an Winkel zog das ungleiche Paar, von seinem Reiche Besitz zu nehmen. Heute noch steht, wenig verändert, in Winkel das Landhaus der Brentano, wie Bettine es am 8. August 1808 Goethe schilderte oder geschildert haben wollte, die Stätte, wo Goethe selbst sechs Jahre später weilte. An Winkel knüpft sich die düstere Erinnerung des Selbstmords der Günderode. Weil sie den Mann, den sie liebte, den romantischen Mythologen Creuzer, nicht besitzen konnte, stieß sie sich hier den Dolch in die Brust. Bettine, ihre Freundin, und Arnim haben ihr mehr als ein Denkmal in ihren Schriften gesetzt. Im Jahre 1802 war dies dunkle Blatt romantischer Liebestragik noch unbeschrieben. Da konnte Brentano, unbeirrt von solchen Schatten, rufen: »Am Rheine schweb ich her und hin Und such den Frühling auf, So schwer mein Herz, so leicht mein Sinn, Wer wiegt sie beide auf?«

Ricarda Huch nennt Brentanos Rheingedichte seine empfundensten Lieder. Seiner Schwester aber, die in »kristallenen Mitternächten« am Rhein Briefe an Goethe schrieb, rühmt Ricarda Huch nach, daß sie unvergeßliche Bilder der Rheinlandschaft geschaffen hat: »Spaziergänge bei Nacht am Ufer des rauschen-

den Stromes, Gesang und Gitarre, fröhliches Geschwätz mit Brüdern und Freunden, Rebenduft und Träumerei – so sah ein guter Teil ihrer Jugenderinnerungen aus und so etwa stellte man sich in der Folge das Leben am Rheine vor.«

In Koblenz auf der Rheinbrücke schied Brentano von Arnim. Von Winkel bis Koblenz ist fast jeder Ort von Brentanos Dichtung verklärt. Als er, vereint mit Arnim, deutsche Volkslieder zu der Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« auslas und sie mehr oder minder mit Eigenem verschmolz, umtönten ihn sicherlich Nachklänge der gemeinsamen Rheinfahrt. Seine Rheinmärchen, diese wunderliche und doch so poesievolle Mischung alter Rheinsagen und krauser Erfindungen, sind ihm in Rüdesheim beim Anblick des Binger Lochs aufgegangen. In die Rheinmärchen hat er seine schönsten Rheinlieder verwoben, in ihnen nochmals die Sage der Zauberin von Bacharach, der schönen Lore Lay, verwertet, die sein erster Roman »Godwi« schon volksliedartig geformt hatte. Der Ruhm, die Sage von dem berückenden Zauberweibe erfunden zu haben, wird Brentano jetzt wieder abgestritten. Zum mindesten indes hat er aus halbverklungenen Mären zuerst ein dichterisches Ganzes gemacht.

Heine, Brentanos kongenialer Nachfolger, hat nicht nur, auf Brentanos und auf des »Wunderhorns« Spuren wandelnd, sein Märchen aus alten Zeiten gedichtet und Brentanos Ballade von der Lore Lay durch ein wahres Volkslied verdrängt; seine Jugendlieder vollends leben und weben in und um Köln. Stephan Locheners kölner Dombild, das Friedrich Schlegel als erster gewürdigt

hatte, gab ihm eins der unzähligen Motive, in denen seine Jugendliebe sich spiegelt.

»Im Dom, da steht ein Bildnis
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hats freundlich hineingestrahlt.
Es schweben Blumen und Englein
Um Unsere liebe Frau,
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.«

So singt er im »Intermezzo«.

Lorelei und kölner Dombild – wie typisch für Heines Kunst, romantische Entdeckungen spielend zu schlagenden Effekten zu steigern! Fr. Schlegel kämpft einen gefährlichen Kampf um den Ruhm des kölner Meisters vom Dombild. Wie ein Kind, das mit Edelsteinen spielt, ohne ihren Wert zu ahnen, nur weil sie so schön glänzen, ziert Heine die Verse des »Intermezzo« mit dem altehrwürdigen Kunstwerk. Seine Verse aber sind uns geläufiger als alles, was Fr. Schlegel zugunsten altdeutscher Kunst gesagt hat. Ebenso hat jeder, der am Loreleifelsen vorbeizieht, Heines Lied auf den Lippen; was Brentano von der Zauberin zu Bacharach gesungen hat, kennt nur der Feinschmecker.

Hermann Grimm unterscheidet einmal[71] eine ältere und eine jüngere Rheinpoesie. »Zur älteren gehören noch die Zeiten, wo Clemens Brentano die Lorelei erfand, wo die Günderode und Bettina am Rheine schwärmten und wo Goethe selber, 1815, die herrlichen

Ufer wieder besuchte und beschrieb. Darauf folgte die jüngere Romantik, deren Tonangeber Simrock gewesen ist und die mehr in Köln und Düsseldorf ihren Sitz hatte, während die frühere im Rheingaue ihr Hauptquartier aufschlug. Die frühere war mehr lyrisch, die neuere mehr historisch politisch.« Solche Unterscheidung ist gewiß berechtigt. Beckers Rheinlied und die »Wacht am Rhein« gehören an eine ganz andere Stelle als die Rheinschwärmerei Arnims, Brentanos, Bettinens oder des jungen Heine. Allein auch zwischen diesen und Goethe wäre eine Grenze zu ziehen. Rheinromantik finde ich so wenig bei Goethe wie die Romantik Italiens. Mag es heute hundertmal konventionell scheinen, am Rhein oder in Venedig romantisch zu fühlen, sicherlich vermißt der heutige Wanderer in Goethes Schilderung von Venedig etwas und etwas in seinen Berichten vom Rhein. Treue Gegenständlichkeit, aber wenig Stimmung! Wir begreifen, daß es dem Greise, als er im 13. und 14. Buch von »Dichtung und Wahrheit« Erinnerung an Rheingaufahrten seiner Jugend in sich wiederzuerwecken suchte, an leuchtenden Farben gebrach. »Ich freute mich, den herrlichen Rhein wiederzusehn, und ergötzte mich an der Überraschung derer, die dieses Schauspiel noch nicht genossen hatten«, heißt es einmal. Und noch unzweideutiger verzichtet er auf den Versuch, die Stimmung jener Jugendtage wachzurufen, wenn er schreibt: »Ich fuhr mit Merck und den Seinigen auf einer nach Mainz rückkehrenden Jacht den Rhein aufwärts, und obschon dies an sich sehr langsam ging, so ersuchten wir noch überdies den

Schiffer, sich ja nicht zu übereilen. So genossen wir mit Muße der unendlich mannigfaltigen Gegenstände, die bei dem herrlichsten Wetter jede Stunde an Schönheit zuzunehmen und sowohl an Größe wie an Gefälligkeit immer neu zu wechseln scheinen; und ich wünsche nur, indem ich die Namen Rheinfels und St. Goar, Bacharach, Bingen, Elfeld und Biebrich ausspreche, daß jeder meiner Leser imstande sei, sich diese Gegenden in der Erinnerung hervorzurufen.« Überläßt Goethe hier nicht dem Leser, die Stimmung sich selbst zu suchen?

Treue Gegenständlichkeit – sie entzückte noch den alten verbitterten Gottfried Keller – kennzeichnet auch Goethes »Sankt Rochusfest zu Bingen«, ebenso wie die Seiten, an deren Spitze der vielversprechende Titel »Im Rheingau Herbsttage« steht. Allein wie dieser Titel unerfüllte Erwartungen erweckt (denn wer gewärtigte unter solcher Überschrift kahle Notizen über Gerberei und Weinbau?), so scheint mir der ganze Reisebericht vom Rhein, Main und Neckar den schönen Versen des Motto wenig angepaßt:

»Zu des Rheins gestreckten Hügeln,
Hochgesegneten Gebreiten,
Auen, die den Fluß bespiegeln,
Weingeschmückten Landesweiten
Möget, mit Gedankenflügeln,
Ihr den treuen Freund begleiten.«

So setzt Goethe ein; er schließt mit einem Zitat aus dem Rheinweinlied des trefflichen Philisters Matthias Claudius: »Am Rhein! am Rhein! Da wachsen unsre Reben.«

Claudius' Lied aber: »Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher Und trinkt ihn fröhlich leer« ist wohl typische Verkörperung der zopfigen Rheinpoesie des 18. Jahrhunderts, die über den Rheinwein nicht hinauskommen kann. Nicht jeder Sänger der Zopfzeit hatte des jungen Klopstock edlen Schwung und seine Fähigkeit, feinere Gefühlsabschattungen festzuhalten. Freilich schickte der alte Messiasdichter der schönen Ode: »O du, der Traube Sohn, der im Golde blinkt« die Klapperverse vom Kapwein und Johannisberger nach:

»Alter Vater Johann, zürne mir Deutschen nicht,
Daß ich die Tochter Constantia
Lieber (darf ich es auch, darf ich das trunkne Wort
Wagen?), lieber sie trink als dich . . .«

Die Tochter Constantia — so belehrt der Glossator — ist nämlich der Kapwein.

Doch auch ein feiner Melancholiker wie Hölty weiß in seinen Rheinliedern nur den Wein zu bedichten: »Nie mangle dem Zecher Des Mais sich zu freun, Ein blinkender Becher Und rheinischer Wein!« heißt es in seinem »Trinklied im Mai«. Und wenn er anhebt: »Ein Leben, wie im Paradies, Gewährt uns Vater Rhein«, so geht es trivial weiter: »Ich geb es zu, ein Kuß ist süß, Doch süßer ist der Wein.« Und wieder im »Trinklied im Winter«: »Der edle Rhein Gab uns den Wein.«

Hölderlin aber ist erst halbumnachteten Geistes an den Rhein herangetreten und hat — was ihm in besserer Zeit sicher geglückt wäre — das erlösende Wort nicht gefunden. Nicht Rheinromantik kümmert ihn; seine an den Freund Sinclair gerichteten Verse »Der

Rhein« wetteifern in kühner Symbolik und vermenschlichender Ausdeutung mit »Mahomets Gesang«. Weithinschauenden Blicks umfaßt er die Persönlichkeit des Stromes, der wie kein anderes Wesen aus günstigen Höhen und aus heiligem Schoße geboren ist, um frei zu bleiben sein Leben lang und des Herzens Wunsch allein zu erfüllen.

»Drum ist ein Jauchzen sein Wort.
Nicht liebt er, wie andere Kinder
In Wickelbanden zu weinen;
Denn wenn, wo die Ufer zuerst
An die Seite ihm schleichen, die krummen,
Und durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eigenen Zahne, lachend
Zerreißt er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut, und, wenn in der Eil
Ein Größerer ihn nicht zähmt,
Ihn wachsen läßt, — wie der Blitz muß er
Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend
die Berge.«

All das gilt dem schweizer Rhein. »In solcher Esse wird dann Auch alles Lautre geschmiedet.« Den deutschen Rhein meinen nur die Verse:

»Und schön ists, wie er drauf,
Nachdem er die Berge verlassen,
Stillwandelnd sich im deutschen Lande
Begnüget und das Sehnen stillt
Im guten Geschäfte, wenn er das Land baut,

Der Vater Rhein, und liebe Kinder nährt
In Städten, die er gegründet.«

Eine gewaltige anthropomorphisch gestaltende Phantasie ergeht sich in tiefsinniger Betrachtung. Das Phänomen des einzigen Stromes wird zum Symbol menschlichen Daseins. Doch gänzlich fehlt, was die romantische Rheinpoesie uns lieb macht: der Zauber heimischer Landschaft und das starke nationale Gefühl, die sagenumwobene Poesie und die stimmungsvolle Luft des Mittelrheins.

Im Jahre 1802 reiste Friedrich Schlegel nach Paris; und wie ein Entdecker langverborgenen Zaubers schaute er den Rhein. »Nirgends«, heißt es auf den ersten Seiten seiner Zeitschrift »Europa« von 1803, »werden die Erinnerungen an das, was die Deutschen einst waren, und was sie sein könnten, so wach als am Rheine. Der Anblick dieses königlichen Stromes muß jedes deutsche Herz mit Wehmut erfüllen. Wie er durch Felsen mit Riesenkraft in ungeheuerm Sturz herabfällt, dann mächtig seine breiten Wogen durch die fruchtreichsten Niederungen wälzt, um sich endlich in das flachere Land zu verlieren; so ist er das nur zu treue Bild unsers Vaterlandes, unsrer Geschichte und unsers Charakters.« Hier erklingt die Note einer nationalen Sentimentalität wohl zum erstenmal in der romantischen Rheinbetrachtung; ich fasse Sentimentalität im Sinne Schillers als Sehnsucht nach Entschwundenem, Gesunderem, Besserem. Das ist noch nicht der politische Kampfton eines »Sie sollen ihn nicht haben«, vielmehr die echt romantische sehnsüchtige Verklärung einer großen Vergangenheit. Dem Romantiker,

der die mittelalterlichen Zeiten deutscher Größe neu erwecken wollte, konnte keine Stätte werter und teuerer werden als der Rhein. Romantisch der Vergangenheit zugewandt, zwang Fr. Schlegel sofort seine rheinischen Eindrücke in ungefüge Verse, die doch romantische Rheinstimmung atmen wie wenige vorher:

»Du freundlich ernste starke Woge,
Vaterland am lieben Rheine,
Sieh! die Tränen muß ich weinen,
Weil das alles nun verloren;
Die Felsen, so die Ritter sich erkoren,
Schweigend dunkle Klagen trauren,
Noch zerstückt die alten Mauern
Traurig aus dem Wasser ragen,
Wo in alter Vorzeit Tagen
Hohe Helden mutig lebten,
Voll von Lust nach Ruhme strebten,
Franken, Deutsche und Burgunden,
Die nun im dunkeln Strom verschwunden.«

Das sind, mögen sie auch wenig dem Ohre schmeicheln, Töne, die der scharfgeschliffenen Epigrammatik Schillers nicht liegen. »Treu, wie dem Schweizer gebührt, bewach ich Germaniens Grenze, Aber der Gallier hüpft über den duldenden Strom«, so sprach der Rhein in Schillers und Goethes Xenien; denselben Xenien, die spöttisch fragen: »Deutschland? Aber wo liegt es?« Die gewaltige Wandlung, die Schillers Kosmopolitismus auch dann, wenn Schiller »Deutsche Größe« im stolzen Bewußtsein der Macht deutschen Geistes feiert, von dem nationalen Fühlen und dem nationalen Pathos der Romantik trennt, kommt auch hier.

auf dem Felde der Rheinpoesie, völlig zur Geltung: Schiller, ganz der Sohn des weltbürgerlichen 18. Jahrhunderts, Fr. Schlegel, der Prophet einer kommenden Zeit erstarkenden nationalen Lebens und eines wiedererwachten deutschen Staatsgefühls.

Wie der romantische Pilgrim hier und bei der Schilderung einer späteren Rheinfahrt in seinem »Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806« (S. 349 ff.) die Burgen- und Ruinenromantik des Rheins mit ihren starken nationalen Akzenten vorwegnimmt, so bringt er, nach langer Zeit wieder der erste, rheinische Sage in Balladenfom, läßt 1807 »Das versunkne Schloß« erscheinen und schenkt in dieser wohl seiner populärsten Schöpfung den Sammlungen deutscher Rheindichtung ein unentbehrliches Kleinod. Klingt uns heute der Anfang des »Versunknen Schlosses« nicht schon wie ein altheimischer Volksliedeingang?

»Bei Andernach am Rheine
Liegt eine tiefe See;
Stiller wie die ist keine
Unter des Himmels Höh.«

Auch mit dieser Dichtung schreitet Fr. Schlegel an der Spitze einer langen Reihe von Nachfolgern. Fast systematisch hat später insbesondere Simrock die Rheinsagen in mehr oder minder glückliche gebundene Form gebracht. Als er 1836 seine oft aufgelegte Sammlung »Rheinsagen aus dem Munde des Volks und deutscher Dichter« zusammentrug, steuerte er den Großteil selbst bei, brachte Unveröffentlichtes von O. F. Gruppe, Kopisch, August und Adolf Stöber, J. Kreuser, G. Pfarrius, Wolfgang Müller von Königs-

winter u. a., mußte aber, um Schiller, in der geographisch angeordneten, von der Mündung des Rheins bis zu seinen Quellen fortschreitenden Reihe, zu Worte kommen zu lassen, den »Grafen von Habsburg« und den »Ritter Toggenburg« heranziehen und war im übrigen wesentlich auf die von Fr. Schlegel inaugurierte romantische Rheindichtung, natürlich auch auf das »Wunderhorn« angewiesen.

So schöpferisch und belebend Fr. Schlegel auf dem Gebiete der Rheindichtung wirkte, ich behaupte gleichwohl nicht, daß Arnims und Brentanos Rheinpoesie von Fr. Schlegel Anregungen erfahren habe. Brentano vor allen konnte Rheinstimmungskunst sein Eigen nennen. Und wenn er in patriotischem Sange die »Rückkehr an den Rhein« feierte, so rief er gewiß aus eigenem Erlebnisse heraus:

»O willkomm! willkomm! willkommen!
Wer einmal in dir geschwommen,
Wer einmal aus dir getrunken,
Der ist Vaterlandes trunken!«

Allein die poetisch reinere und echtere Rheindichtung der Herausgeber des »Wunderhorns« und Fr. Schlegels nationalwehmütige Rheinbetrachtung verbinden sich zu einer starken Gesamtwirkung. Die Jugend las die Rheinlieder des »Wunderhorns« im Sinne Schlegels. Was ihr da aus alten Volksliedern entgegenklang vom Leben und Weben am Rhein, verklärte sich in dem Dufte einer großen und verlorenen Vergangenheit. Alsbald nahm Uhland, da er im Mai 1810 nach Paris pilgerte, seinen Weg über Mainz und Koblenz; der Wortkarge notiert in sein »Tagbuch«: »Herrliche

Gegend von Bingen bis Boppard. Die unbeschreiblich schönen Ruinen, besonders die von Fürstenberg wegen des Felsens.« Er bestieg den Ehrenbreitstein, um die zerstörte Festung zu sehen. Und Posthorn, Flöte, Gesang machten ihm das Lokal ganz romantisch. In den Bergen über Bingen hinaus verklärte Echo die Töne, und man glaubte eine romantische Jagd durch die Gebirge hinziehen zu hören, berichtete er an Kerner. Der wiederum sah im Mai 1809 Neckar und Odenwald mit romantischem Auge und suchte da, was Fr. Schlegel am Rhein geschaut und gefühlt hatte: »In der allerherrlichsten Berggegend am Neckar liegen hier«, so schrieb er an Uhland, »fünf der herrlichsten Burgen, die ich je sah ... Sie sind ganz ungeheuer fest, und eine davon, wohl die älteste, die Rabenburg, ist ganz in einen Felsen gehauen und unbeschreiblich schön ... Ich wollte in der Tat, daß Du statt dem schlechten Paris den Odenwald oder sonst deutsche Gegenden besuchtest. Die Erinnerung würde Dir gewiß teuer sein. An vielen Kapellen und alten Schlössern fuhr ich vorüber ... Das Ufer stand schon recht grün mit Büschen, darin schlugen die Nachtigallen und schlugen recht schön, denn es war der erste Mai, darum man auch das Schiff mit Blumen umhängt und mit grünen Zweigen umsteckt. Das Abendrot kam, und darin stunden viel Burgen und Kapellen; da erklangen von ihnen die Glocken, und das Schiff ging recht stille.« Das echt romantische Bild rundete sich sofort dem Dichter zu Versen, die jetzt als »Abendschiffahrt« in seinen Gedichten zu finden sind.

Blicken wir einmal zurück! Gewiß konnte 1496

der spätere Prior von Maria Laach, Johannes Butzbach, über den Rheingau schreiben und den Mittelrhein ganz unberührt lassen. Gewiß hatte selbst Dürer im Jahre 1520 seinem Tagebuch kein Wort über die Rheinlandschaft anzuvertrauen, als er den Mittelrhein zum erstenmal erblickte. Doch schon das 17. Jahrhundert sang verständnisvoller als die folgende Zopfzeit: »Aller Wasser König ist der Rhein« und feierte ihn als den »König aller Flüß«. Da waltete schon etwas von dem Hochgefühl, das, von romantischer Hand entbunden, am Anfang des 19. Jahrhunderts endlich machtvoll aufflammte. Der Dreißigjährige Krieg hatte den deutschen Patriotismus nicht erstickt. Ein Zeitalter, in dem Lohenstein durch seine öde Geschichtsklitterung Arminius und Thusnelda zu neuem Leben aufrufen wollte, in dem Bucholtz und Herzog Anton Ulrich von Braunschweig urgermanische Fürsten und Amazonen erfanden und in ihre Romane versetzten, zeitigte nicht nur ernste patriotische Mahner wie Moscherosch, sondern ließ auch den Freiherrn Hans Aßmann von Abschatz in einem kraftvollen Sange gegen die Kröten eifern, die unsern Rhein betreten wollen; mit aller Macht solle man sie zur Rhone und Seine zurückschicken. Das Lied fand noch 1848 in Th. Täglichsbecks Sammlung »Germania. Ein Freiheitsliederkranz« eine Ehrenstelle. Der Fall Straßburgs, der dem größten deutschen Denker der Zeit, Leibniz, zu bitterem Spott und scharfen Vorwürfen gegen die ungetreue Stadt Anlaß gab, hatte 1681 ja den Rhein, der bisher Deutschlands Strom gewesen war, zur Grenze Deutschlands erniedrigt. Wie

sollte da ganz vergessen bleiben, was der Strom einst dem Deutschen bedeutet hatte?

Straßburg war französische Grenzfestung geworden. Nun konnte das derbe Soldatenlied vom deutschen Söldner entstehen, dessen Unglück »zu Straßburg auf der Schanz« anging, der den Franzosen desertieren und es bei den Preußen probieren wollte. Es glückt ihm nicht, gefangen wird er zurückgebracht und erschossen. »Unser Korporal, der brave Mann, Ist meiner Sache schuld daran«, so klagt der Verurteilte. Als 1806 der erste Band des »Wunderhorns« hervortrat, waren die grobsoldatischen Züge des Lieds beseitigt. Ein Schweizer war aus dem Deutschen geworden, das Alphorn hatte ihn weggelockt. Ins Vaterland wollt er hinüberschwimmen. Ach Gott, sie fischten ihn im Strome auf. Jetzt klagte der Deserteur: »Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran, Das Alphorn hat mir solches angetan.« Ein Stück wehmütiger Rheinpoesie war unter der Hand der romantischen Herausgeber entstanden. Im Jahre 1806 aber war Rheinromantik schon zu neuem Leben von deutschen Romantikern aufgerufen worden.

Doch die Rheinromantik der Fr. Schlegel, Arnim und Brentano, die Stimmungen, die Uhland und Kerner am Rhein und am Neckar durchleben, all dies war dem 18. Jahrhundert fremd. Nur einmal war der junge Goethe, nicht unmittelbar am Rhein, sondern auf der Lahn, dem Fühlen der Rheinromantiker nahegekommen; am 18. Juli 1774 diktierte er angesichts der Burg Lahneck in das Tagebuch Lavaters, seines Reisegenossen, die Verse:

»Hoch auf dem alten Turme steht
Des Helden edler Geist,
Der, wie das Schiff vorübergeht,
Es wohl zu fahren heißt.«

Und dann zwei weitere Strophen, in denen der geisterhafte Held dem vorüberfahrenden Schifflein seinen Gruß bietet. Das Ganze steht längst als »Geistesgruß« unter Goethes Liedern. Auch hier, aber ohne alles nationale Pathos, ein Rückblick in die alte große Zeit, da Helden mit »starker Senne«, mit »festem und wildem Herzen«, mit »Knochen voll von Rittermark« in den Burgen der Rheingegend hausten. Ruinenromantik also doch einmal vor der Romantik! Der Dichter des »Götz« kommt da zu Worte. Rousseauisch wird der Urzeit gehuldigt. Die Stimmung des Ritterdramas verbindet sich mit ossianischen Motiven.

Das ist wenig genug; aber auch so im ausgehenden 18. Jahrhundert eine vereinzelte Erscheinung. Ja, das Gegenteil romantischen Rheingefühls, eine ekle Mißachtung früherer Zeit, die hier national empfand, ein höhnisches Lächeln über die Möglichkeit, an dieser Stelle national zu empfinden, scheint gerade den Höchstgebildeten nahezuliegen. Johann Georg Forster, dessen Feinsinn, Forschergeist und politischer Enthusiasmus der Romantik mehr als eine schöne Gabe schenkte, ist in seinen »Ansichten vom Niederrhein« (1791–94) das Widerspiel aller romantischen Rheinpoesie. Als er seiner Gattin Therese am 25. März 1790 von Boppard den ersten Reisebericht sandte, konnte er nur melden: »Ich habe, der Nationalstolz unserer Landsleute mag es mir verzeihen oder nicht,

auf der Fahrt durchs Rheingau einen Bogen von der Reise nach Borneo übersetzt und meine Phantasie mit jenen glühenden Farben und jenem gewaltigen Pflanzenwuchs des heißen Erdstrichs, wovon die winterliche Gegend hier nichts hatte, gewärmt und gelabt.« Wohl weidete er sich »am Anblick des romantischen Mäuseturmes und des am Felsen hangenden Raubschlosses ihm gegenüber«. Die Gegend bei Rüdesheim und Bingen war ihm »wirklich die schönste im ganzen Rheingau«. Was indes stromabwärts folgt, hatte für ihn keinen Reiz. »Das Gemäuer verfallener Ritterfesten ist zwar eine Dekoration der Szene; aber in dem Geschmack der Bauart liegt eine Ähnlichkeit mit den verwitterten Felsspitzen, die den so sehr nötigen Kontrast vermissen läßt.« Wie kühl, wie ausschließlich ästhetisch! Von nationaler Rheinromantik keine Spur! Als Forster vollends den Brief für seine »Ansichten vom Niederrhein« umarbeitete, strich er auch diese wenigen Worte zum großen Teile; jetzt erscheint er als noch weit teilnahmsloserer Wanderer.

Ungefähr zur selben Zeit veröffentlichte Fr. Leop. Graf Stolberg seine »Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien« (1794). Schon die Straße, die Stolberg rheinaufwärts einschlug, bezeugt sein geringes Interesse für den eigentlich romantischen Teil des Flusses. Er wanderte von Köln nach Koblenz; dann aber verließ er den Strom und erreichte ihn auf dem Umwege über Ems und Wiesbaden nur wieder in Mainz.

Ganz anders wirkt auf uns schon Heinrich von Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Juli 1801. Der Sohn der Mark verstand den Rhein mindestens

ästhetisch zu genießen. Fast überschwenglich klingt sein Ausruf: »Ach, Wilhelmine, das ist eine Gegend, wie ein Dichtertraum, und die üppigste Phantasie kann nichts Schöneres erdenken, als dieses Tal, das sich bald öffnet, bald schließt, bald blüht, bald öde ist, bald lacht, bald schreckt.« Er meint die Gegend zwischen Bonn und Mainz.

Doch noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts konnte ein Lokalforscher »Ansichten des Rheins« (Frankfurt am Main 1804–06) veröffentlichen, und zwar die Schönheit des Flusses in helles Licht bringen, von dem romantischen Gefühlsgehalte der Landschaft aber so gut wie nichts berichten. Es war derselbe Niklas Vogt, der später mit seinen »Rheinischen Geschichten und Sagen« (1817) eine Rolle in der Entstehung des »alten Märchens« von der Lorelei spielen sollte. Sein Ziel war lediglich »malerische Ansichten«, also »die schönen und herrlichen Bilder dieses Flusses« zu bringen und sie mit einem Texte zu verbinden. Da indessen eine anhaltende Schilderung lebloser Landschaften den Leser ermüde, so flocht er »noch einige Auftritte und Szenen« ein, »welche dem Ganzen mehr Interesse und eine regsame Staffage geben«. Er setzte hinzu: »Die herrlichen Bilder vom Rheine führen ja von selbst zu romantischen Gefühlen.« Romantische Gefühle? Man lasse sich durch das Wort nicht beirren; denn Vogt dachte nicht an deutsche Romantik, sondern an einen Roman. »Ich habe ... in diesem ersten Hefte ... die Grundlage zu einem Romane hingeworfen«, bemerkte er selbst. Vogt wußte noch nichts von Rheinromantik; um seine Schilderung des Stromes aufzu-

putzen, mußte er zu einer romanhaften Erfindung greifen.

Wenige Jahre später bezeugte Frau von Staël die völlig veränderte Anschauung, die dem Rhein durch die Romantik zuteil geworden ist. Im ersten Kapitel ihres Buches »De l'Allemagne« sieht sie die Rheinlandschaft mit den Augen Friedrich Schlegels: »On dirait que ce fleuve est le génie tutélaire de l'Allemagne; ses flots sont purs, rapides et majestueux comme la vie d'un ancien héros ... Ce fleuve raconte, en passant, les hauts faits des temps jadis, et l'ombre d'Arminius semble errer encore sur ces rivages escarpés.« Und wie hier Rheinromantik, so kommt an gleicher Stelle Ruinenromantik zur Geltung, wenn sie von dem bedrückenden Anblick der »débris des châteaux forts« in Deutschland spricht.

Den schärfsten und beredtesten Ausdruck findet gleichzeitig Friedrich Schlegels Rheingefühl in Arndts Weckruf »Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze« (1813). Der gewaltige Redner Arndt heißt die Deutschen da ihre Augen auf die Rheinlande werfen, ihre Herzen dahin wenden. »Was sehet ihr? Was fühlet ihr? Ihr sehet das Land, das euch an die herrlichsten Arbeiten und Kämpfe eurer Väter mahnet, ihr sehet die Ursprünge und Anfänge eures Volkes, die ältesten und heiligsten Erinnerungen des Reiches der Deutschen, die Wiege eurer Bildung, die Städte, wo eure Kaiser gewählt, gekrönt und gesalbt wurden, die Grüfte, wo eure Kaiser, eure Erzkanzler, eure Erzbischöfe schlafen, die Denkmäler eures Ruhmes und eurer Größe, wohin ihr blicket, wo-

hin ihr tretet... Jene Denkmäler, welche eure ehrwürdigen und frommen Väter in Köln und Antwerpen, in Straßburg und in Amsterdam dem Ewigen erbaut haben, das Gedächtnis eurer grauen Heldenzeit und so viele andere Heiligtümer eurer Art und Kunst.« Und wie Arndt, nicht in sentimentaler Klage, sondern in stolzen Tönen des Lobes, die Grundlagen des romantisch-nationalen Rheingefühls hier klarer und energischer darlegt als irgendeiner seiner romantischen Vorläufer, so faßt er all diese Beweggründe zu einem politischen Programm zusammen: »Dieses Ehrwürdigste, dieses Deutscheste soll nicht französisch werden.« Die politische Lage des Jahres 1813 greift an dieser Stelle in die Entwicklung der jungen Rheinromantik hinein; sie gibt der romantischen Rheindichtung einen neuen Antrieb.

Die Dichtung der Befreiungskriege weist immer wieder auf den Rhein hin; der deutsche Strom ist aus ihr nicht wegzudenken. Allen voran schreitet Schenkendorf, der aus dem fernen Nordosten Deutschlands im Jahre 1812 nach der Rheingegend sein Heim verlegt hatte. Er grüßt im Liede das »Nonneneiland in dem Flusse« und »Rolandseck auf steiler Höh«, ohne daß politische Fragen oder nationales Fühlen hereinspielten. Er besingt 1816 den Feldherrn und die Waffen, die kühn das Vaterland befreit, als Genosse der koblenzer Tafelrunde, der »Tafel am Rhein«. Er erweckt historische Erinnerungen in dem Gedicht »Der Stuhl Karls des Großen«, das einsetzt: »Frei geworden ist der Strom, Ist das Land am deutschen Rheine.« Ein andermal beginnt er »Ich kenn ein edles Gotteshaus

An einem schönen Fluß«; er meint den Dom zu Speier. Im Jahre 1814 aber schafft er sein »Lied vom Rhein«, Der Dichter, der es ausgezeichnet verstand, den Gedanken anderer ein reiches Gewand zu schenken, der an fremde Dichtung so gern anknüpfte und etwa den »Geistesgruß« Goethes in seinem »Burggeist« weiterdichtete, brachte in dem »Lied vom Rhein« die Stimmung des Wunderhorns im nationalen Sinne Fr. Schlegels, verschärft durch Arndts Schlagwort von 1813, zum feurigen Ausdrucke: »Es klingt ein heller Klang, Ein schönes deutsches Wort In jedem Hochgesang Der deutschen Männer fort.« Der heilge Rhein, ein Herrscher reich begabt, des Name schon wie Wein die treue Seele labt, sang einst ein furchtbar dräuend Lied: »O weh dir, schnöde Welt, Wo keine Freiheit blüht, Von Treuen los und bar von Ehren! Und willst du nimmer wiederkehren, Mein, ach! gestorbenes Geschlecht Und mein gebrochnes deutsches Recht? O meine hohe Zeit! Mein goldner Lenzestag! Als noch in Herrlichkeit Mein Deutschland vor mir lag, Und auf und ab am Ufer wallten Die stolzen adligen Gestalten, Die Helden, weit und breit geehrt Durch ihre Tugend und ihr Schwert.« Jetzt ist der König frei. »Wir wollen ihm aufs neue schwören; Wir müssen ihm, er uns gehören. Vom Felsen kommt er frei und hehr: Er fließe frei in Gottes Meer!«

Von Schenkendorfs Lied war aber nur noch ein Schritt zu Schneckenburgers »Wacht am Rhein«. Obgleich sie über ein Vierteljahrhundert später entstand, ist in ihr lediglich Schenkendorfs Sang in fortissimo übersetzt. »Es klingt ein heller Klang«; das genügt

nicht mehr. »Es braust ein Ruf wie Donnerhall, Wie Schwertgeklirr und Wogenprall«, so muß es jetzt heißen.

Im gleichen Jahre 1840 dichtete Nikolaus Becker: »Sie sollen ihn nicht haben, Den freien deutschen Rein!« Er errang mit dem unbedeutenden Gedichte dank günstigen Zufällen einen unerhörten Gelegenheitserfolg, trieb aber zugleich die vom Nationalen längst zum Politischen fortgeschrittene Rheinpoesie zu einem Extrem, das unübertrumpfbar blieb und ebendeshalb zum Spott reizte. Seufzte doch in Heines »Deutschland« der Vater Rhein: »Wenn ich es höre, das dumme Lied, Dann möcht ich mir zerraufen Den weißen Bart, ich möchte fürwahr Mich in mir selber ersaufen.«

Beckers Lied wurde gleich um- und weitergedichtet. Wie Becker den Rhein gegen französische, so verteidigte C. W. Neuber die Schlei, Schleswigs Fluß, gegen dänische Ansprüche: »Sie sollen es nicht haben, Das heilge Land der Schlei!« Herwegh aber, dem tönendes Wort ganz anders gegeben war als dem Dichter des Rheinlieds, rief den alten, der deutschen Dichtung längst geläufigen Geist des Rheinweins zu Hilfe und sang in kräftigen Rhythmen:

»Wo solch ein Feuer noch gedeiht,
Und solch ein Wein noch Flammen speit,
Da lassen wir in Ewigkeit
Uns nimmermehr vertreiben.
Stoßt an! Stoßt an! Der Rhein,
Und wärs nur um den Wein,
Der Rhein soll deutsch verbleiben.«

»Kein Tropfen soll, ein feiger Knecht, Des Franzmanns Mühle treiben.« »Der ist sein Rebenblut nicht wert, Das deutsche Weib, den deutschen Herd, Der nicht auch freudig schwingt sein Schwert, Die Feinde aufzureiben.«

Heine indes, der Sohn der Rheinstadt Düsseldorf, hatte dem Flusse so oft dichterisch gehuldigt, die Poesie der Rheinlandschaft so echt künstlerisch verklärt, daß ihm das einigermaßen parodistische und ganz und gar nicht patriotische fünfte Kapitel des Wintermärchens »Deutschland« nicht zu schlimm genommen werden sollte. »Gar seltsam grämliche Töne« sinds, die Vater Rhein hier von sich gibt, »wie Hüsteln eines alten Mannes, Ein Brummeln und weiches Gestöhne«. Doch wenn der Rhein über Alfred de Musset klagt, der Beckers Sang mit den stolzen Versen höhnend beantwortet hatte: »Nous l'avons eu votre Rhin allemand«, und fürchtet, Musset werde kommen und ihm all seine schlechten Witze vortrommeln, so beruhigt Heine den Alten mit den Strophen:

»Der Alfred de Musset, das ist wahr,
Ist noch ein Gassenjunge;
Doch fürchte nichts, wir fesseln ihm
Die schändliche Spötterzunge.

Und trommelt er dir einen schlechten Witz,
So pfeifen wir ihm einen schlimmern,
Wir pfeifen ihm vor, was ihm passiert
Bei schönen Frauenzimmern.«

Solch unheilig spöttischer Ton ist bei Heine auch nur Rückwirkung gegen das starke romantische Rhein-

gefühl, das er mit vielen verwandten Stimmungen in jungen Jahren von der Romantik als selbstverständliches Erbe übernommen hatte. Ihm und seinen Zeitgenossen, der Generation, die um 1800 geboren wurde, war romantisches Rheingefühl von der deutschen Romantik sofort eingeimpft worden. Nach den Befreiungskriegen wurde es Gemeingut, den Rhein mit den Augen Fr. Schlegels und der Herausgeber des »Wunderhorns« zu betrachten. Selbst Wilhelm Grimm konnte nur einem bestehenden Gefühl sich anschmiegen, da er zum erstenmal den Rhein erblickte. Am 31. Oktober 1815 schrieb er an seinen Freund Ludwig Achim von Arnim: »Mir hat diese Reise viel Freude gemacht, ... ich kann Dir nicht sagen, wie mir war, als sich unser Nachen mitten in seinem mildgrünen Wasser zu bewegen anfing. Der schönste Himmel hat uns die ganze Zeit begünstigt, morgens, wenn die Sonne die Nebel zerriß, daß sie wie ungeheure Vorhänge herabfielen und die Felsen, Weinberge und alten Burgen in reinstem Licht dastanden, abends mit einer milden, herrlichen Röte und nachts mit dem Mond und den Sternen.« Köln kam ihm jetzt als die einzige würdige Stadt vor, die er kenne. Mächtiger noch als die hundert Kirchen der Stadt berührten ihn »die Erinnerungen aus allen Zeiten von den Römern an durch die alte deutsche Zeit bis zum Mittelalter, die einem überall entgegenkommen«. Fein fügte er hinzu: »Wer darin geboren ist und Sinn dafür hat, der muß an allen andern Orten Heimweh fühlen, denn es ist damit, wie im kleinen mit Häusern und Wohnungen, wo wir uns erst recht daheim glauben, wenn alles vollsteht von

uralten, ererbten und lang gebrauchten Gerätschaften.« Der Dom erregte ihn »auf ungeheure Weise«; er war ihm »das Bild des Mittelalters«. Er pilgerte weiter nach Koblenz. »In Winkel war ich dann einen Tag, wo der Rhein auch mit seinen Inseln still und mild vorbeifließt. In Ingelheim gegenüber liegt noch eine Marmorsäule von Konstantin dem Großen am Wege.«

Anders spiegelt sich romantische Rheinstimmung in Wilhelm Grimm, der treue Dienste der deutschen Vergangenheit zu leisten gewohnt war, anders in einem Gegenwartsmenschen wie Byron. Anders und doch ähnlich: die Farbe ist reicher und blendender, die Umrisse bleiben sich gleich. Byron war eben rheinaufwärts nach der Schweiz gezogen, als er im 3. Gesang von »Childe Harold's Pilgrimage« (Strophe 46 bis 61) des Stromes gedachte. Zu Genf im Jahre 1816 schrieb er die Verse nieder. Mit Einem Blicke möchte er alles umfassen, was er an den Ufern des majestätischen Flusses erschaut:

»There Harold gazes on a work divine,
A blending of all beauties; streams and dells,
Fruits, foliage, crag, wood, cornfield, mountain, vine,
And chiefless castles breathing stern farewells
From gray but leafy walls, where Ruin greenly dwells.«

Ihm wie einst seinem Vorläufer Friedrich Schlegel erhebt sich aus den Trümmern der alten Burgen die einstige große Zeit; er sieht sie vielleicht weniger ins Biedere, Deutschgemütvolle verklärt, eher kampf- und raublustig, eine Welt kühner, wilder Eroberer.

Auch er kennt die Schlachten, die am Rhein geschlagen worden sind, und weiß, wie schmerzliche Erinnerungen sich an sie knüpfen. Byron freilich, der Engländer, kann in solchem Augenblick eines französischen Revolutionsgenerals rühmend gedenken und »Honour to Marceau!« rufen, »for he was Freedom's champion«. Dennoch hat kaum je ein Deutscher Töne höheren Preisens für den deutschen Strom gefunden als der Engländer, wenn er ihm sein Lebewohl zuruft:

»More mighty spots may rise – more glaring shine,
But none unite in one attaching maze
The brilliant, fair, and soft, – the glories of old days,
The negligently grand, the fruitful bloom
Of coming ripeness, the white city's sheen,
The rolling stream, the precipice's gloom,
The forest's growth, and Gothic walls between,
The wild rocks shaped as they had turrets been
In mockery of man's art; and these withal
A race of faces happy as the scene,
Whose fertile bounties here extend to all,
Still springing o'er thy banks, though Empires near them fall.«

Zur Zeit, da Byron dem Rhein huldigte, war die deutsche Rheinpoesie noch lange nicht zu ihrer reichsten Entfaltung gelangt. Die folgenden Jahrzehnte aber zeitigten eine reiche Fülle von Rheindichtungen; ihnen reihte sich eine umfängliche Bibliothek von Sammelwerken an, die Gesagtes und Gesungenes zur Ehre des Flusses eifrig zusammentrugen. Der »Rheinsagen« Simrocks von 1836 wurde hier schon gedacht. »Neue Rheinsagen« ließ er im »Deutschen Musenalmanach«

für 1839 folgen; ferner gab er 1838–1840 das Werk »Die Rheinländer« heraus, das in späteren Auflagen »Das malerische und romantische Rheinland« betitelt wurde. Adelheid von Stolterfoth veröffentlichte 1835 ihren »Rheinischen Sagenkreis«, 1836 ein »Rheinisches Album«, 1839 »Rheinische Lieder und Sagen«, 1842 ihre »romantische« Dichtung »Burg Stolzenfels«. Johann Kreuser brachte 1833 sein rheinisches Trauerspiel »Die Overstolzen« und 1841 »Deutsche Rheinlieder«. Schier unerschöpflich war das Thema für Wolfgang Müller von Königswinter, der sich auf dem Titel seiner gesammelten Dichtungen selbst einen »rheinischen Poeten« nannte: ein Liederbuch, benannt »Mein Herz ist am Rheine«, ein episches Gedicht »Rheinfahrt«, ein Rheinsagenbuch »Lorelei«, rheinische Historien »Im Rittersaal«, ein rheinisches Märchenbuch und rheinische Idyllen erschienen von 1846–1876; überdies eine rheinische Geschichte »Der Rattenfänger von St. Goar« und eine Darstellung von Landschaft, Geschichte, Sage, Volksleben, betitelt »Das Rheinbuch« (1856). Es ist selbstverständlich, daß Rheinpoesie, in solchen Mengen geliefert, der Konvention verfallen mußte. Ists nicht schon bei Simrock zuweilen, als ob eine Reihe altbekannter Motive heruntergespielt würde? »Und zu Schiffe, wie grüßen die Berge so schön Und die Stadt mit dem ewgen Dom! In den Bergen, wie klimmst du zu schwindelnden Höhn Und blickest hinab in den Strom. Und im Strome, da tauchet die Nix aus dem Grund, Und hast du ihr Lächeln gesehen, Und sang dir die Lurlei mit bleichem Mund, Mein Sohn, so ist es geschehen.« So lautet es in seiner

»Warnung vor dem Rhein« von 1839. Simrock verfällt auch in seiner Versifizierung der Rheinsagen leicht einer mählich erstarrenden Manier. Dennoch ist dem Kreise, dem er angehörte, nicht nur manch hübscher Rheinsang geglückt, vielmehr erwuchs hier ein ganz neuer Zweig der Rheinpoesie, der Bonn zu feiern sich bestrebte, dasselbe Bonn, das noch von Brentano und Heine stiefmütterlich beiseitegestellt worden war. Der »Maikäferbund«, dem neben Kinkel, Wolfgang Müller und Simrock auch der Dichter des Rheinlieds von 1840 angehörte, hat um Bonn den Kranz dichterischer Verherrlichung geschlungen. Vom Maikäferbund erhielten zwei der glücklichsten Rheinpoeten, Freiligrath und Geibel, starke Anregung.

Als der Hottinger Lesezirkel zu Zürich im Jahre 1902 sein Liederbuch »Dem Rhein entlang« und in ihm wohl die feinsinnigst und geschmackvollst ausgesuchte Sammlung alter und neuer Rheinpoesie herausgab, ließ er sich Kinkels »Abendstille« so wenig entgehen wie Geibels »Rheinsage« (»Am Rhein, am grünen Rheine, Da ist so mild die Nacht«) und »Rheinfahrt« (»Ich fuhr von Sankt Goar Den grünen Rhein zu Berge«). Und mit glücklichem Griff ward aus Freiligraths Rheingedichten das lebendigste und frischeste herausgeholt: »Auf dem Drachenfels« (1839).

»Hoch stand ich auf dem Drachenfels;
Ich hob die Hand, ich biß die Lippen.
Mein Jagdhund, freudigen Gebells,
Schlug an im Widerhall der Klippen.
Er flog hinab, er flog hinan,
Er flog, als ob ein Wild ihm liefe;

Ich aber stand, ein froher Mann,
Und bog hinab mich in die Tiefe.
In seiner Trauben lustger Zier,
Der dunkelroten wie der gelben,
Sah ich das Rheintal unter mir
Wie einen Römer grün sich wölben.
Das ist ein Kelch! – Die Sage träumt
An seinem Rand auf moosger Zinne;
Der Wein, der in dem Becher schäumt,
Ist die Romantik, ist die Minne!
Ha, wie er sprüht: – Kampf und Turnier!
Die Wangen glühn, die Herzen klopfen!
Es blitzt der Helm und das Visier,
Und schöne, frische Wunden tropfen!
Und hoch im Erker sinnend steht,
Vor der sich senken alle Fahnen; –
Was bin ich so bewegt? – was weht
Durch meine Brust ein selges Ahnen?«

Klingt das nicht wie ein echter und rechter Liliencron; ebenso farbenfreudig, ebenso lenzesfrisch? Da ist nichts von der Manier der exotischen Poesie Freiligraths und nichts von dem dumpf wühlerischen Ton seines politischen Sanges. Ein schöner Beweis, daß auch die neuere Rheinpoesie nicht nur politisch-historisch zu dichten verstand, sondern auch rein lyrische Töne wie die Dichtung Brentanos zu finden wußte.

Dennoch bleibt die Scheidung, die Hermann Grimm zwischen älterer und jüngerer Rheinpoesie vornahm, in ihrem vollen Rechte bestehen. Künstlerisch und gedanklich reicher ist die ältere Richtung. Die jüngere ist zum überwiegenden Teile Epigonenpoesie. Es sei

denn, daß ein ganz großer Künstler wie Gottfried Keller sein Scherflein beiträgt. Auch er sang zur Zeit der politischen Lyrik der vierziger Jahre und in deren Gefolge vom Rhein; er stiftete 1846 innerhalb seiner »Rhein- und Nachbarlieder« der Gattin Freiligraths ein Albumblatt. Vergeistigt und vertieft war, was er »Bei Rheinwein« zu sagen hatte. Seine »Rheinbilder« bewegen sich auf dem Boden des Genres wie auf dem Feld der Tendenzkunst. Ihr Bestes aber schenkt seine Rheinpoesie, wenn sie dem rheinbespülten Schweizerboden nahebleibt, wenn sie den stillen Ort am alten Rhein freudig begrüßt, wo ungestört und ungekannt der Dichter selbst »Schweizer darf und Deutscher sein«, oder wenn sie, wolkenhoch auf schmalem Steg im Gestein wandelt; im Abgrund schäumt der weiße Rhein, und Via mala heißt der Weg. Fernab von aller Rheinromantik ersteht dann ein Meisterstück dichterisch geschauten Gefühlserlebnisses. Die Hottinger haben sich das Gedicht »Via mala« nicht entgehen lassen.

Ich wollte hier nicht eine Geschichte der Rheinpoesie geben, sondern nur erhärten, daß Rheinromantik zum größten Teile ein Geschöpf der echten alten Romantik Fr. Schlegels, Arnims und Brentanos ist. Auch wir stehen heute unter all den angedeuteten Einflüssen, wenn wir den Strom befahren. Mag mancher den Rheindampfer nur besteigen, um im Stile der Zopfzeit eine tüchtige Weinprobe vorzunehmen, er gerät doch unbewußt unter den Bann der Rheinstimmung Arnims und Brentanos, der nationalen Senti-

mentalität und der politischen Kampftöne romantischer Rheinpoesie. Auch hier hat der Dichter den Menschen fühlen und schauen gelehrt. Selbst der prosaischeste Wanderer wird an zwei Stellen der Rheinfahrt zum Romantiker; am Loreleifelsen und am Niederwalddenkmal singt gerade der Philister nach dem romantischen Taktstocke. Das Niederwalddenkmal ist ja reichlich unkünstlerische Gestaltung eines glücklichen und schwungvollen Gedankens; konnten die nationalen und politischen Ideen, die der romantischen Rheinpoesie entkeimten, an einem glücklicher gewählten Platze einen weniger romantischen Ausdruck finden als in dieser Musterkarte deutscher Uniformen? Doch vom Sockel grüßen die Verse Schneckenburgers und lehren, wie ein unkünstlerisches Zeitalter bei der Romantik, und wäre es bei ihren letzten Ausläufern, sich Stimmung und Gefühlsausdruck holen muß. Und wenn der Loreleifelsen die Mehrzahl der Beschauer enttäuscht, so beweist es nur neuerdings die Macht der romantischen Poesie, die aus einem wenig großartigen Lokal eine Stätte voll geheimen Zaubers gemacht hat.

Ähnliches, wenn auch lange nicht in gleich schroffem Gegensatze, fühlt, wer den Vierwaldstättersee von Luzern gegen Flüelen befährt und hier die heroische Landschaft sucht, die Schillers »Tell« ihm vorzaubert. In beiden Fällen hat Kunst die Natur idealisiert und größer gezeichnet. Ja, ich wage noch einen Schritt weiterzugehen. Was Schiller der Schweiz in seinem »Tell« geschenkt hat, das gab die romantische Rheinpoesie dem Rhein; beidemal erhebt sich Landschafts-

dichtung zu nationalen und politischen Weckrufen. Dem Schweizer ist Schillers »Tell« lieb und wert, weil er ihm sein Land in jenem Lichte einigen Strebens nach Freiheit und Unabhängigkeit zeigt, das ihm auch heute noch als bestes Ziel seines politischen Wirkens erscheint. Verwandtes hat die romantische Rheinpoesie den Deutschen beschert. Weder Schiller noch die Romantik haben ihre Gaben aus nichts erschaffen. Vorbereitet war der Stoff da wie dort. Uri hatte längst sein Tellenspiel, und schon frühere Jahrhunderte empfanden am Rheine national. Allein nicht jener Alten, sondern Schillers und Heines und Schneckenburgers gedenkt die Gegenwart. Freilich bleibt dem einen großen Kunstwerk, dem Telldrama Schillers, der unverkennbare Vorteil einiger und geschlossener Wirkung, während die vielen romantischen Sänge vom Rhein sich in den Ruhm teilen müssen. So hat man denn auch Schiller im Vierwaldstättersee einen Denkstein errichtet, nicht aber der Romantik einen am Rhein.

Dennoch wird die Romantik am Rheine lebendig bleiben, solange Rheinromantik besteht. Mächtig ragt das Fühlen der Romantiker an dieser Stelle deutschen Sprachgebiets in das heutige Gefühlsleben hinein. Die Tausende, die jahraus, jahrein an den Rhein wandern, legen bewußt oder unbewußt einen Ehrenkranz auf das Denkmal, das die Romantik im deutschen Geistesleben sich errungen hat.

RHEINPOESIE und Rheinromantik ist eines der vielen gedanklichen und gefühlsmäßigen Bänder, die den ganzen großen Umkreis der deutschen Romantik zusammenhalten. Kurzsichtige meinen heute solche Verknüpfungen leugnen zu dürfen und verweisen auf den großen Reichtum psychologisch scharf gesonderter Persönlichkeiten, der sich unter dem Sammelbegriff Romantik zusammengefunden hat. Wer bestreitet diesen Reichtum? Wer behauptet, daß alle sogenannten Romantiker Menschen von einem Schlag seien? Um so wichtiger und wertvoller aber ist, die engen geistigen Zusammenhänge zu beachten, die der sorgsamere Beobachter herauszufinden vermag. Wie machtvoll muß die Geisteskraft der Frühromantiker gewesen sein, wenn sie eine so widerspenstige Schar von eigenwilligen Sondernaturen, die ihre Lieblingsgedanken samt und sonders mit steter Treue verfolgten, in den Bann einzelner Ideen zu zwingen wußten? Vielleicht begegnen auf der Linie, die oben von Friedrich Schlegel und Brentano über Schenkendorf zu den Sängern des Maikäferbundes gezogen worden ist, noch zu wenig ausgesprochene Persönlichkeiten. Darum sei an einem der Unfügsamsten und Unlenkbarsten dargetan, wie auch er schließlich dem romantischen Brauche sich fügt. Ich meine Zacharias Werner.

Noch waren Friedrich Schlegels Anregungen frisch und unentweiht, eben hatte »Des Knaben Wunderhorn« in reicher Fülle alten deutschen Sang vom Rhein erklingen lassen, da betrat Zacharias Werner die Ufer

des dichterisch neugeadelten Stromes. Zweimal rasch nacheinander ist er von Frankfurt nach Köln rheinab gepilgert, im Juni 1808, im Juni und Juli 1809. Eine dritte Rheinfahrt, die er selbst später dem Jahre 1807 zuwies, gehört, wie schon sein Biograph H. Düntzer vermutete, wohl ins Reich der Fabel; undeutliche Erinnerung mag die falsche Angabe verschuldet haben. Ausführlichere Quellen stehen nur für die Reise vom Jahre 1809 zu Gebote, zunächst das vollständige Tagebuch jener Zeit. Die Eindrücke des Vorjahres faßt lediglich eine wegen Raummangels »höchst rhapsodische« Relation zusammen, die Werner seinem Briefe an Kriegs- und Domänenrat Scheffner zu Königsberg vom 10. Januar 1809 einfügte.

Wie immer und überall zwischen Ekstasen religiöser Mystik und Ausschweifungen einer fast tierischen Sinnlichkeit hin und her taumelnd, fühlte Werner zunächst die starken nationalen Stimmungen, die kummervollen Rückblicke vom traurigen Jetzt zum herrlichen Einst kaum nach, die am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts romantisches Dichten und Denken vom Rhein erfüllen. Seine kurze Autobiographie vom Jahre 1822 weiß wohl von dem »unaussprechlichen Schmerze« zu melden, den der Rhein und Köln in ihm wachriefen; »beide schmachteten damals noch in Franzosenketten«. Viel kühler meldet der Bericht von 1809 dem Freund Scheffner von Köln: »Was Sie vielleicht am meisten interessieren wird, beide Rheinufer sind noch deutsch.« Auch über die landschaftliche Schönheit spricht Werner sich selten aus. Die Rheinfahrt, schreibt er, der unmittelbar darauf die Schweiz

aufgesucht hatte, dem Freunde, »ist selbst für den, der wie ich alle Schweizerseen beschifft hat, einzig und herrlich«. Oder es heißt im Tagebuch am Abend seiner zweiten Ankunft in Köln: »Unendliches Gefühl, als der Vollmond nun wie eine mit Blut gefüllte goldene Schale über Deutz majestätisch emporsteigt, der mich voriges Jahr so unaussprechlich zu Köln beseligte.« Das steht aber vereinzelt da, wie ein andermal die Notiz: »Herrliche Aussicht vom Drachenfels auf einer Seite bis Köln, auf der anderen bis Koblenz zu. Sonnenaufgang in Regen und Gewitter, das ich, in einem Fenster des Drachenfelses sitzend, vorüberziehen lasse. Stilles Gebet bei dem durch den Regen sehr gestörten Sonnenaufgange.« Auch sonst wird mehrfach von anderen »schönen« oder »prächtigen« Aussichten geredet. Nirgends aber ein Ansatz, den landschaftlichen Eindruck auszuschöpfen, feineren Abschattungen der Stimmung gerecht zu werden! Wie banal klingt es, wenn von Maria-Laach, »was sehr romantisch liegt an einem sehr großen, grundlos-tiefen, immer stillen See«, gesagt wird: »Die ganze waldigte Berggegend am See und Kloster ist einer schweizerischen frappant ähnlich.«

Man wende nicht ein, daß die eiligen Notizen des Tagebuches breiterer Betrachtung keinen Raum ließen. Wo Werner mit ganzer Seele beteiligt ist, da wird auch das Tagebuch beredt. Und was hätte ihn am Rhein stärker berühren, tiefer erregen können als die Zeugnisse katholisch-altdeutscher Kunst, die er in Köln vereint fand? Schon der Brief an Scheffner nennt Köln den »Hauptsitz der prachtvollsten Überreste altgotisch-deutscher Architektur«. Ein Brief Werners

vom 12. Juli 1808 möchte vollends Goethe nach Köln laden, »wäre es auch nur, um sich durch die Wunder der altgotischen Baukunst ... zu überzeugen, daß auch das Christentum für die Ewigkeit baut«. Dieselbe Aufforderung wiederholt er ein Jahr später, am 22. August 1809; diesmal aber dient ihm Kölner Malkunst zu ausführlicher Begründung:

»Ew. Exzellenz können es sich nicht vorstellen, welchen Schatz von alten Gemälden der deutschen Schule, größtenteils noch aus der Periode vor Albrecht Dürer, Köln enthält, und mit welcher Liebe die guten Kölner diese Hinterlassenschaft des deutschen Genius hegen und pflegen. Die Sammlungen der Herren Boisserée und Bertram sind in dieser Art höchst merkwürdig. Ersterer hat unter andern einen Lukas von Leyden, verschiedene Heilige in den prächtigsten Gewändern, namentlich einen Bartholomäus, mit einem göttlichen schwarzgelockten Kopfe, und eine Margaretha, mit dem gefesselten höllischen Drachen darstellend, man möchte gleich des Teufels werden, so furchtbar gräßlich schön sind die brennenden Augen, die feurigen Farben des Unholds! Ferner: eine Anbetung der Weisen, wahrscheinlich von Van Eyken, die an Lebhaftigkeit des Kolorits und treuer fleißiger Ausführung der geringsten Details, meisterhaft ist. Ein heiliger Antonius zumal erinnerte mich recht lebhaft an Ew. Exzellenz und mich; er zerquetscht nämlich einen armen Teufel, den er an der Kette hält, so ruhig bloß mit dem einen Fuße; wie der Herr der Heerscharen mich und meine wenngleich englische Mystik! — Was aber alle diese Gemälde weit übertrifft, ist eines auf

dem kölner Rathause, die Anbetung der Weisen darstellend in der Mitte, und rechts die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, links den heiligen Ritter Geryon mit seinen Gesellen. Es war sonst ein Altarblatt und ist glücklicherweise noch gerettet. Die Figuren sind zwei Drittel Lebensgröße, es ist also von einem für Gemälde der deutschen Schule seltenem Umfange. Der Maler ist unbekannt, man weiß nur, daß es zwanzig Jahre vor Dürers Zeit gemalt ist und daß Albrecht Dürer selbst, als er mit Kaiser Maximilian in Köln war, mit bewunderndem Erstaunen vor diesem Gemälde gestanden und ausgerufen hat: Habt ihr hier solche Meister? Ich habe die hauptsächlichsten Raffaelschen Madonnen und Christkinder gesehn, aber nach dem Dresdner Raffael ist mir an seelenvollem Ausdruck dieses Christkind, diese Madonna mit ihren herrlichen Umgebungen lieber als alle Raffaelischen. Welche Einfalt und Größe mit so viel Adel und Grazie! Wie ist hier alles Göttliche so rein menschlich interessant! Geschämt hab ich mich bis ins Innerste meines Herzens, ich, der das mich erfüllende Göttliche nur phantastisch und nebulistisch pinseln kann!«

Dieser Lobeshymnus auf Stephan Locheners Dombild (noch kannte man den Namen des Künstlers nicht, und erst 1810 wurde das Werk wieder in den Dom gebracht) ist erst neuerdings mit den übrigen Briefen Werners an Goethe zum erstenmal veröffentlicht worden.[72] Wie der Herausgeber, der treffliche Goethekenner Karl Schüddekopf, mit Recht vermutet, war der Brief Werners der erste Versuch, Goethe für die Bemühungen der Boisserée und Bertrams um die Wieder-

erweckung der alten kölner Kunst zu interessieren. Freilich sollte er zunächst noch erfolglos sein.

Friedrich Schlegel hatte im zweiten Jahrgang seiner Zeitschrift »Europa« 1803 (II, 2, 130 ff.) der Welt die ersten Nachrichten von der altkölnischen Malerei gegeben, in seinem »Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806« (S. 313 ff.) die Kunstdenkmale Kölns, voran den Dom, zu würdigen versucht. Konnte er hier an J. G. Forsters oft zitierte Verherrlichung des Doms anknüpfen: in dem Hymnus, den er auf die Kunst Meister Stephan Locheners anstimmt, war er, der Freund und Lehrer der Boisserée, durchaus original. Goethe stand am Anfang des Jahrhunderts solchem Bemühen wie allen romantischen Versuchen, der altdeutschen Kunst neben der Antike Platz zu schaffen, feindselig, mindestens kühl ablehnend gegenüber. Um 1810 vollends war ihm Fr. Schlegel schon auch persönlich antipathisch. Wir begreifen, daß er der dringenden Aufforderung des Grafen Reinhard vom 16. April 1810, den Bestrebungen der Boisserée sein Interesse zuzuwenden, keine Folge leistete. Reinhard, der wohl als nächster nach Werner Goethe für die Kölner einzunehmen suchte, erhielt am 22. April 1810 den Bescheid: »Wie Sie selbst am besten fühlen, so müßte ein Schüler von Friedrich Schlegel eine ziemliche Zeit um mich verweilen und wohlwollende Geister müßten uns beiderseits mit besondrer Geduld ausstatten, wenn nur irgend etwas Erfreuliches oder Auferbauliches aus der Zusammenkunft entstehen sollte.« Immerhin stellte Goethe einen Besuch für den Herbst oder Winter in Aussicht. Doch es sollte rascher gehen. Die

Zeichnungen des Doms, die er im Mai erhielt, fesselten ihn sofort, und schon am 15. Mai ging eine freundliche Einladung an Sulpiz Boisserée ab. Der Anfang zu einem Bunde, der sich nicht nur auf künstlerische Probleme beschränken sollte, war gemacht. Schon 1812, im zweiten Bande von »Dichtung und Wahrheit«, nahm Goethe offen Partei für Boisserée und gestattete sich einen hoffnungsvollen Ausblick auf den Ausbau des kölner Domes. Am 31. Oktober 1815 konnte endlich Wilhelm Grimm an Arnim schreiben: »Vor dem großen Bild Eycks hat Goethe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt: ‚Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige, da macht der Eyck Ein solches Bild, das mehr wert ist, als alles was ich gemacht habe.‘« Im Jahre 1816 eröffnete Goethe seine Zeitschrift »Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden« und schenkte der kölner Malerei ausführliche Erörterungen. Ja, aus seinem Munde ertönte jetzt das Lob Meister Locheners; er nannte das Dombild ein »herrliches Dokument« der Bemühungen Sulpiz Boisserées und seiner Genossen. Allerdings setzte er hinzu: »Nur ist zu wünschen, daß sein wahres Verdienst historisch-kritisch anerkannt bleibe. Denn freilich wird es jetzt dergestalt mit Hymnen umräuchert, daß zu befürchten ist, es werde bald wieder so verdüstert vor den Augen des Geistes dastehen, wie es ehemals, vom Lampen- und Kerzenruß verdunkelt, den leiblichen Augen entzogen gewesen.«

Natürlich denkt man bei diesen Worten Goethes an Werners Brief. Da muß gleich dem Dombild zuliebe Raffael schlecht gemacht werden. Das höchste Lobesprädikat, das Winckelmann einst den Kunstwerken der Antike gespendet hatte, »edle Einfalt und stille Größe«, wendete Werner sofort auch hier an. Gewiß war es ja seine Art, »mit Hymnen zu umräuchern«, was er bewunderte. Und daß er sich nicht nur Goethe gegenüber zu überspannten Wendungen erging, bezeugt sein Tagebuch. Am 1. Juli 1809 widmete er hier dem Dombilde eine Würdigung von sechs enggedruckten Seiten. Wie im Briefe an Goethe gedenkt er der Worte Dürers und zieht die Parallele mit der Sistina, die zwar »kolossaler und göttlicher« sei, aber an Adel, Zartheit, süßem, erhabenem Ernste und schönem Ebenmaße dem Dombilde nachstehe. Er schildert ausführlich die einzelnen Figuren: Marias Augen sind ganz gesenkt, ihr Mund »fest geschlossen, wie im stillen demütigen Einsaugen des Gottes, zu dessen Empfängnis sie gewürdiget worden, versenkt, wodurch die ganze Gestalt in betreff der anbetenden Weisen, die sie gar nicht anblickt, den göttlichsten Stolz erhält«. Von dem Christkind (»mit Füßchen und Händchen wie von Elfenbein gedrechselt, mit Härchen wie von goldner gekräuselter Wolle«) heißt es: »Es ist nicht möglich, mehr Adel, mehr göttlich Vornehmes zu haben, als der Blick, mit dem der König der Könige diesen alten König anblickt, und sein himmelblaues, den göttlichsten Trost göttlich edel aussprechendes, herrlich zartes Augenpaar, es ist über aller Beschreibung.« So geht es weiter von Gestalt zu Gestalt: Ursula, »ein

zartes, blondes, himmlisches Köpfchen mit einem Kranze, blaß, schämigt und in süßem Versenken in ihr frommes, zartes Gefühl und Vergessen alles andern«; der heidnische Prinz Comenius: »ein himmlischer, blonder, blauäugiger Junge«; der rechte Flügel hat es ihm überhaupt angetan, »mehr als jedes andres Kunstwerk, da er ganz eigentlich alle Gestalten enthält, zu deren Zeichner mich Gott und Schicksal, was eins ist, berufen haben, nämlich die sich vergöttlichende irdische Liebe mit ihren Attinentien, der Unschuld und der Kirche, der Jüngerschaft und Meisterschaft«. »Nein,« ruft er zum Schluß, »dieses Gemälde hat nicht seinesgleichen. Es sind darin alle Mysterien der Liebe, die Meisterschaft, die Jüngerschaft, Weisheit, Kunst, Jungfräulichkeit, Heldentum, kurz alle Blüten der göttlichen Menschheit mit den Tiefen der vermenschlichten Gottheit im tiefsten Einklang dargestellt, eine Welt wie in Mozarts ‚Don Juan‘, und wenn ich die Kunstwerke nennen soll, die mich in meinem Leben am tiefsten ergriffen, mir die nächste Ahndung der Gottheit aufgeschlossen haben, so sind es diese sieben: der Apollo vom Belvedere, Mozarts ‚Don Juan‘, Shakespeares ‚Romeo und Julie‘, Goethens ‚Faust‘, der kölner Dom, Raffaels Heiliger Sixtus in Dresden und diese kölner Anbetung der Weisen.«

Auch die übrigen, in dem Briefe an Goethe genannten Gemälde (sie finden sich jetzt, durchaus anderen Meistern zugeschrieben, in der Pinakothek zu München) sind in Werners Tagebuch, das in Köln tatsächlich zu einem räsonierenden Bücherkatalog wird, ausführlicher behandelt, freilich in bescheidenerem Maße als

das Dombild. An hochtönenden Epithetis ist kein Mangel; Raffael wird noch ein andermal zum Vergleiche herbeibemüht. Drollig ist es, daß Werner bei dem von Antonius zertretenen Teufelchen im Tagebuch nicht an sich und seine »englische Mystik« (»englisch« bedeutet hier, älterem Sprachgebrauch entsprechend, natürlich engelhaft) denkt, sondern an den giftigen Goetheschmäher Garlieb Merkel, das Zielblatt der Satire so Goethes wie der Romantik; beide reimen Merkel auf Ferkel.

Wer indes näher zusieht, erkennt sofort, daß Werners wortreiche Konfession lediglich Friedrich Schlegels Äußerungen übertreibt. Was er über das kölner Dombild sagt, ist Zug für Zug auf Schlegel zurückzuführen: zunächst der leitende Gesichtspunkt, der Vergleich mit der Sistina. Dem Künstler rühmte Friedrich Schlegel nach: »So allein wie Raffael, der Maler der Lieblichkeit, unter den Italienern steht, so einzig ist dieser unter den Deutschen. Die Mutter Gottes, mitten auf dem Throne sitzend, von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen, wird wohl jeden, der sie gesehen, an die Raffaelsche Madonna in Dresden erinnern müssen, durch die königliche Hoheit der etwas mehr als lebensgroßen Gestalt und durch die ganz überirdische idealische Schönheit des Gesichts.« Der Reichtum an ausdrucksvollen und vollendet ausgearbeiteten Köpfen gemahnte Schlegel an Raffaels Transfiguration. Wenn mithin Werner die einzelnen Figuren zu charakterisieren und zu deuten sucht, folgt er lediglich einem Winke seines Vorgängers, der ihn auch auf den Stimmungsgegensatz

der »freudigen Hoheit des Hauptbildes« und der »wehmütigen Umgebung« hinweist, die jenem in den beiden Flügeln ersteht. Ja, Werners Worte über Ursula sind schon bei Schlegel vorweggenommen, der in Ursulas rührender Stellung und in dem blassen Gesicht ihr Mätyrertum angedeutet findet. Weitere Belege der Beeinflussung Werners durch Schlegel ergeben sich leicht auch bei einem flüchtigen Vergleiche.

Friedrich Schlegels Endurteil lautet: »In einem Werk wie dieses liegt die ganze Kunst beschlossen; und etwas Vollkommneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen.« Gewiß heißt das den Mund etwas vollnehmen; und doch, wie begreiflich ist solche Apotheose! Raffaels Sistina war den Romantikern von Anfang an der Gipfelpunkt italienischer Malerei gewesen. Mehr und mehr hatten sie dann – Friedrich Schlegel immer voran – der deutschen Malerei gerecht zu werden gesucht. Da erschien dem immer stärker zu religiöser Kunst Neigenden das Werk Locheners. Was er bisher bei den alten deutschen Malern vermißt hatte, die Anmut Raffaels fand er hier endlich wieder. In frischer Entdeckerfreude stellte er Raffael und Lochener zusammen und scheute volltönende Worte nicht[73]; dennoch wird, wer Schlegels und Werners Worte vergleicht, sofort erkennen, wo eine vielleicht irrige, sicher einseitige, aber doch historische Würdigung versucht, wo »mit Hymnen umräuchert« wird. Und wie Werner dem Dombild gegenüber zum Schwärmer wird, so geht es ihm mit dem Dom selbst. Suchte er dort eigentlich nur sich, seine wirre Weltanschauung, seine trübe Mystik wie-

derzufinden, so rief der Dom kaum noch ästhetische Gefühle in ihm wach; er machte auch ihn nur zum Gefäß mystischer Sensationen; schon 1809 schrieb er folgendes Sonett:

»Hier sitz ich, hier, im alten Köln am Rheine!
Als mich der Vater Rhein hiehergetragen,
Da war es mir, als könnt ich alles wagen,
Und jetzo sitz ich hier im Dom und weine!

Es weht aus der gemalten Fenster Scheine
Mich durch die Riesensäulen an ein Zagen,
Ich wag es kaum, die Augen aufzuschlagen
In diesem Weltenembryon von Steine! –

Werd ich es noch, ich Schwacher, es vollbringen?! –
Als Antwort schlägt es zwölf in dumpfen Tönen;
Die Mittagsglocke weckt die Mitternacht!

Sind wir vollbracht, wir Herrlichen, wir Schönen?
Hör ich den Dom, den Rhein, das Weltall klingen;
Und von dem Kreuze bebts: Es ist vollbracht!«

Noch viel dunkler klingt, was er 1809 in einer wild hinbrausenden Dithyrambe, »Ankunft zu Köln« ist sie überschrieben, zu melden hat: Zerknirschung und Reue treibt ihn jetzt »zu jenen heiligen Stätten, die Köln, das alte, hat erbaut in Segen« ...

Nicht sei hier die heute so beliebte Parallele romantischen Empfindens und moderner Gefühlsweise auf einen neuen Fall angewendet! Wie Fr. Schlegel das kölner Dombild seinen Zeitgenossen nahezurücken verstand, so hat man uns vor nicht langer Zeit die Kunst der Vorläufer Raffaels begreiflich gemacht. Und auch diesmal blieben die Schwärmer nicht aus, die

sofort – wie Werner – den künstlerischen Standpunkt verließen und ihr eigenes Gefühlsleben in die Schöpfungen Botticellis hineintrugen. Doch nicht von dieser typischen Wiederkehr alter, oft begangener Irrwege soll hier die Rede sein.

In religiös-mystischen Stimmungen befangen, bleibt Zacharias Werners Dichten und Sinnen fernab von der ernsten Rückschau stehen, die Fr. Schlegel am Rhein der Größe deutscher Vergangenheit widmete, ebenso fern von der Poesie, mit der die Herausgeber des »Wunderhorns« den deutschen Strom umwanden. Selbst der romantischen Vorliebe für die altdeutschen Kunstdenkmale der Rheinlande zwingt er ein fremdes Kolorit auf. Um so mehr fällt es auf, daß auch dieser eigenwillige Sänger 1813 den Rhein im Sinne der Befreiungslyrik besingt, also den Arndt und Schenkendorf nachtrachtet. Noch 1810 schlagen »Werners Klagen um seine Königin Louisa von Preußen«, die »hohe Saronsrose«, einen Ton an, der den deutschen Patrioten jener Tage fremd ist. 1813 gemahnt schon sein »Kriegslied« (nach der Melodie »Mir nach, spricht Christus, unser Held!«) unverkennbar an verwandte Sänge Arndts. Im selben Jahre aber dichtet er zur Melodie von Schillers Reiterlied sein »Kriegslied für die zum heiligen Kriege verbündeten deutschen Heere«; auch Körner und Arnim knüpfen gern an Schillers kräftigen Ruf an: »Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!« Werner aber trifft hier endlich die romantisch-nationale Note, die ihm 1808 und 1809 versagt blieb; er greift in die Saiten der patriotischen Rheinsänger, und im Sinne der Arndt und

Schenkendorf ruft auch er: »Der Rhein, nicht länger in fremder Schmach Soll er rollen die köstlichen Fluten!«

So hatte sich denn endlich auch Zacharias Werners schwerlenkbares Naturell zur Rheinromantik Fr. Schlegels und seiner Nachfolger bekehrt.

CHAMISSOS FORTUNAT

VON Chamissos Fortunatfragment waren uns bis vor kurzem nur wenige Bruchstücke bekannt geworden; Max Koch hatte diese Bruchstücke in seiner Ausgabe von Chamissos Werken zum erstenmal an einer Stelle vereinigt. Chamissos Briefe gestatteten ferner einen, allerdings nur beschränkten Einblick in die Entstehung des Fragments. Endlich hatte Palm, der Herausgeber der dritten Originalausgabe von Chamissos Werken, aus den im Nachlasse des Dichters erhaltenen Schriftstücken ein paar Notizchen über das Fragment mitgeteilt (V, 95 f.). Koßmann, der schon manches Ineditum derselben Quelle entnommen und zum Drucke gebracht hatte, schenkte uns endlich in sauberer Form das ganze Fragment.[74]

Seine Veröffentlichung bezeugt, daß Chamissos Plan nicht weit über die ersten Anfänge hinaus gediehen ist. Immerhin steht die Forschung jetzt dem Fragmente gegenüber auf festem Boden. Manche Zweifel sind entschieden, einige Vermutungen, die meine Einleitung zu Chamisso in Kürschners Deutscher National-Literatur (S. XXIX ff.) gewagt hatte, widerlegen sich von selbst oder bedürfen wenigstens einer Berichtigung. Solche Berichtigungen nimmt Koßmanns fleißig und kundig gearbeitete Einleitung vor; sie analysiert dann das Fragment, vergleicht die einzelnen Szenen mit der Quelle und stellt ihre metrischen Formen fest. Eine eingehende Würdigung wird nicht versucht; Koßmann bedauert, »daß die Vorarbeiten fehlen, um ohne umfassende eigene Untersuchun-

gen den Jünger an seinen Meistern zu messen«, also Chamissos Fragment mit seinen romantischen Vorbildern zu vergleichen. Auch ich möchte nicht umfassende Untersuchungen anstellen, sondern nur einiges zusammentragen, teils zur Berichtigung meiner oben zitierten Einleitung, teils zur Ergänzung der Vorrede Koßmanns.

Wie Chamisso durch Fouqués Gesellschaft im Juli 1806 zu einer Dramatisierung des Volksbuchs von Fortunat angeregt worden ist, legt meine ältere Skizze dar. Fouqué hatte im Jahre 1805 Jörg Wickrams »Ritter Galmy« in die Form von Tiecks »Octavian« gebracht. Andere dramatische Pläne hatte er unter der Hand. Die Freunde Chamisso und Fouqué vertieften sich begreiflicherweise in die Technik des Dramas. Sie gerieten auf die Idee eines Dramas, in dem die für sich höchst tragischen Figuren das höchste Komische gebären, und wiederum die für sich höchst komischen das höchste Tragische. Diese Idee lag so fern nicht; sie war nur eine letzte Folgerung aus den Tendenzen der romantischen Dramatik. Von Shakespeare lernten die Romantiker, lernte besonders Tieck Tragik und Komik zu mischen. Tiecks »Octavian« gefiel sich in solchen Mischungen, die der romantischen Ironie wohl paßten. Romantische Ironie mußte aber nahelegen, die Effekte nicht nur zu mischen, sondern geradezu zu vertauschen. In ähnlichen Spiegelungen und Brechungen hat sich die Romantik immer gefallen. Fühlen wir uns nicht sofort an die Terminologie Fr. Schlegels und seiner Fragmente gemahnt, wenn wir von einer Komik der Tragik, von einer Tragik der

Komik sprechen? Verwandte Begriffsspiele, verwandte Antithesenscherze begegnen in den Äußerungen des geistreichen Geschlechts auf Schritt und Tritt. Am feinsten und tiefsinnigsten leitete Heine in einem Briefe an Friederike Robert vom 12. Oktober 1825 aus den »Vögeln« des Aristophanes die Notwendigkeit ab, in einem romantischen Lustspiel eine »großartige Weltanschauung, welche immer tragisch ist«, zur Geltung zu bringen.

Koßmann berührt die erörterte Idee Chamissos und Fouqués und allzu rasch schließt er weiter, daß Chamisso, von dieser Idee ausgehend, auf den Fortunatstoff verfallen mußte. Äußerlich schon, noch weit mehr aber innerlich enthalte das genannte Volksbuch Humor und Tragik in inniger Durchdringung, meint Koßmann. »All diese fürs Laienauge überkalkten Farben konnten laut genug den Künstler um ihre Befreiung ans Tageslicht anrufen.« Ich frage: Welches Volksbuch bietet nicht »Humor und Tragik in inniger Durchdringung«? Gewiß, Koßmanns Schlußfolge ist nicht zwingend. Ich glaube auch, daß Chamissos Wahl anderer Veranlassung entkeimt ist. Chamisso ist auf das Volksbuch von Fortunat wahrscheinlich durch Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen aufmerksam gemacht worden. Als Schlegel im Winter von 1803 auf 1804 die Geschichte der romantischen Literatur besprach, ließ er auch die Volksbücher an seinen Zuhörern vorüberschreiten. Magelone und Octavian konnten an Tiecks Bearbeitungen angeknüpft werden. Melusine und Fortunat fielen später demselben Dichter zu. Der Stoff des Volksbuchs von »Floris und

Blancheflœur« kehrte in Sophie Bernhardis Erneuerung »Flore und Blanchefleur« wieder (1822), die von W. Schlegel eingeleitet wurde. Von »Ritter Galmy« heißt es, er sei unvergleichlich, nicht sowohl durch die Erfindung der Begebenheiten, als durch das beseelende Gefühl. Gewiß ist Fouqué durch diese Bemerkung seines Lehrers Schlegel zu seiner Dramatisierung des Galmy angeregt worden. Haben doch die Berliner Vorlesungen auf den ganzen Kreis der Nordsternbündler, also auch auf Fouqué, mächtig gewirkt. Die dem Polarsternbunde zugrunde liegende Idee ist ja den genannten Vorlesungen entnommen. Wenn dann Schlegel energisch auf den »Fortunat« hinweist, ihn ein Meisterwerk bis zum systematischen Tiefsinn witziger Komposition nennt, können wir wohl kaum noch zögern, hier auch die Anregung zu Chamissos Fragmente zu suchen. Fouqués »Galmy«, der als Vorbild der Dichtung Chamissos in dessen Briefen erscheint, entstammt derselben Quelle. Und ich hoffe noch nachzuweisen, daß ein oder das andere Wort, das Schlegel über den Fortunat gesprochen hat, in Chamissos Versuch wirklich verwertet worden ist. Entschieden aber wurde Chamissos Stoffwahl durch ein Moment, das sich aus näherer Besichtigung seines Fragments ergeben wird.

Quelle Chamissos ist natürlich das Volksbuch von Fortunat. Es zerfällt bekanntlich in zwei Teile, deren erster die Schicksale Fortunats, deren zweiter das Geschick von dessen Söhnen Ampedo und Andolosia erzählt. Ehe Koßmann das ganze Fragment mitgeteilt hatte, konnte man zweifeln, ob Chamisso beide Teile behandeln wollte oder nicht. Jetzt scheint wohl mit

einiger Sicherheit festzustehen, daß er nur die zweite Hälfte, die Erzählung von den Söhnen, zu verwerten gedachte. Chamisso dürfte — soweit ich es übersehen kann — der erste sein, der nicht den ganzen Stoff einbezieht. Vor Chamisso haben Thomas Dekker und die englischen Komödianten, dann Hans Sachs und der sogenannte Kasseler Dichter das ganze Volksbuch nachgebildet. Uhlands episches Fragment »Fortunat und seine Söhne« sollte — wie aus dem Titel geschlossen werden darf — gleiches anstreben. Tieck und Bauernfeld dachten nicht anders. Nur in Matthäus von Collins Nachlaß fand sich ein Fragment »Fortunats Abfahrt von Cypern«, das auf den zweiten Teil des Volksbuches verzichtet. Daß Chamisso sich auf den zweiten Teil beschränkte, ist begreiflich. Dem jugendlichen Dichter bangte gewiß vor dem Umfang; hat er doch auch die Faustfabel in seinem Versuche von 1803 stark simplifiziert. Romantische Art war das freilich nicht; man denke nur an Tiecks »Octavian«. Sicherlich suchten die Romantiker sonst aus technischen Gründen fast niemals die Stoffe ihrer Dramen zu vereinfachen.

Die unmittelbare Vorlage Chamissos wurde von Koßmann nicht gleichzeitig mit seiner Veröffentlichung des Fragments, sondern nachträglich in der Zeitschrift »Euphorion« (1902, IX, 341 ff.) festgestellt. Es war ein neuerer Jahrmarktsdruck des alten Volksbuchs von Fortunat, »gedruckt in diesem Jahr«, wahrscheinlich ein Abzug, der den Verlagsort »Londen« führt, oder ein von diesem Abzug abgeleitetes Exemplar. Zuerst hatte Koßmann die Dichtung Chamissos im wesentlichen nur mit Simrocks unge-

nauer Ausgabe des Volksbuchs verglichen und daher angenommen, daß Chamisso einzelne Züge seiner Vorlage mit Absicht ausgelassen habe. Tatsächlich konnte Chamisso diese Züge nicht verwerten, da sie nur bei Simrock und nicht in dem Drucke erschienen, den der Dichter vor Augen hatte.

Eine dieser Lücken scheint mir erwähnenswert. Der Zeitraum, der zwischen Andolosias Abreise von Cypern und seiner Ankunft in London liegt, umfaßt zehn Jahre. Ihm sind in den ältesten Drucken des Volksbuchs mehrere Seiten gewidmet. Die Jahrmarktsdrucke tun diesen Zeitraum sehr rasch ab; sie überspringen ein paar Seiten der älteren Drucke, melden in wenigen Zeilen von Andolosias Ankunft in Frankreich und beginnen, ohne eine Bindung zu versuchen, sofort ein neues Kapitel: »Wie Andolosia wieder aus Schotten zu dem König in Engeland kam«. Wie Andolosia von Frankreich nach England, dann nach Schottland und wieder zurück nach England kommt, wird nicht erzählt. Auch von seinem Aufenthalte in Aragonien, Kastilien, Portugal, Hispanien hören wir nichts. Wenn also Chamisso die zwischen Cypern und England sich abspielenden Ereignisse übergeht, so tat er es wohl nicht, wie Koßmann meint, weil sie der Darstellung keinen Stoff boten, sondern weil seine Vorlage ihm überhaupt keinen Anhalt zu ihrer Darstellung bot. Um so mehr freilich müssen wir uns wundern, daß Chamisso an jenen zehn Jahren festgehalten hat. Wie unverständliche Überbleibsel früherer Gestaltung berühren uns in den Jahrmarktsdrucken spätere beiläufige Erwähnungen dieser zehn Jahre. Ich glaube kaum, daß

der naive Leser aus ihnen klug werden kann. Chamisso hatte vollends — soweit ich die Sachlage übersehen kann — keinen Anlaß, an der erwähnten chronologischen Bestimmung festzuhalten. Sein Andolosia ist in London keineswegs um zehn Jahre reifer und klüger. Hans Sachs konnte die zehn Jahre seiner Quelle entnehmen; seiner sorglosen Szenenführung boten sie keine Schwierigkeit. Chamissos Vorliebe für Simplifikation hat sich hier nicht betätigt.

Koßmanns von Szene zu Szene fortschreitende Betrachtung erhebt sich weder zu einer übersichtlichen Analyse des Fragments, noch gibt sie ein klares Bild des Verhältnisses von Fragment und Volksbuch. Wenigstens in dieser Richtung möchte ich einige Schritte weitergehen und zur Bewertung der Arbeit Chamissos einige Beiträge liefern.

Chamisso stellte, um den Aufgaben einer romantischen Dramatisierung des Volksbuchs gerecht zu werden, zunächst eine Exposition voran, die tieferer Motivierung dienen soll. Schon in dieser Exposition arbeitete er den Gegensatz der beiden Brüder scharf heraus; in dem Gegensatze beider spiegelt sich der gedankliche Inhalt des Fragments. Doch nicht nur auf die Charaktere der beiden wendete er seinen Fleiß; auch die Gestalt Agrippinas mußte neu geformt werden. Endlich legte er dem Torso ein reiches formales Gewand um und näherte seine Dichtung den Vorbildern, dem »Octavian« Tiecks und dem »Galmy« Fouqués.

Der Exposition dient das Vorspiel; es erstreckt sich über vier Szenen. Die erste Szene setzt ein Jahr nach

dem Tode des Vaters Fortunat ein. In enger Anlehnung an die Vorlage entwickeln die Brüder Ampedo und Andolosia ihre Lebensanschauungen: Andolosia fühlt sich in die Weite hinausgelockt zu Kampf und Ruhm, Ampedo vertritt quietistische Tendenzen. Andolosia führt den Vater für sich ins Feld. An dieser Stelle mußte die Vorgeschichte, also der Inhalt der ersten Volksbuchhälfte, angedeutet werden. Chamissos wenig entwickelte dramatische Kunst greift zu einem herzlich primitiven Mittel. Er fingiert eine Schrift, in der Fortunat seine Schicksale aufgezeichnet und die er sterbend seinen Söhnen übergeben habe. Ein alleraltestes Volksbuch von Fortunat wird erdichtet, damit es den Zwecken der Exposition diene. Um dieses schwächliche dramatische Requisit noch stärker zu belasten, läßt Chamisso seinen Andolosia sogar drei Verse lang aus dieser Schrift zitieren: »Ich werde gehn in fremdes Land, es ist Des Glückes in der Welt noch viel, ich hoffe Zu Gott, es wird mir sein auch noch ein Teil.« Die Wendung ist beinahe wörtlich dem ersten Kapitel des Volksbuchs entnommen. Wir belächeln die ungewandte Exponierung, die mit Zitaten arbeitet. Ja, wir begreifen kaum, wie Chamisso auf jenes Requisit verfallen ist; eine innere Notwendigkeit lag nicht vor. Gleichwohl läßt sich sein Verfahren menschlich erklären, wenn auch nicht dramaturgisch rechtfertigen. Gerade jene Worte des Volksbuchs scheinen Chamisso im Innersten getroffen zu haben. Fand er doch in ihnen sein eignes Leid wieder. Auch er war, als er an seinem Fortunat arbeitete, zu dem Entschluß gelangt, aus preußischem Dienste heraus in fremdes

Land zu gehen; in diesem Augenblicke mag ihn Fortunats Ausruf mit seiner Glückszuversicht wie ein günstiges Omen berührt haben. Einige Jahre später hat Chamisso ebenjene Worte in gleicher Situation brieflich angeführt. Als er am 6. Februar 1811 aus Frankreich an Hitzig schrieb, sah er sich ja noch immer in der problematischen Situation des ausziehenden Fortunat. In dem erwähnten Briefe heißt es: »Sagte doch der selige Fortunat: Ich werde gehn« usw. Ehe Koßmanns Ausgabe die merkwürdige Verwendung des Zitats aufdeckte, mußte aus der Briefstelle geschlossen werden, daß Fortunat selbst in dem Stücke Chamissos auftreten, daß also nicht bloß der zweite Teil des Volkbuchs verarbeitet werden sollte. Denn die ganz eigenartige Verwertung der Worte des Volksbuchs, die Chamisso sich gestattet, liegt doch zu ferne, als daß die Forschung aus freier Hand ihr nahegekommen wäre. Der Fortunatplan war ja im Jahre 1811 für Chamisso auch schon selig entschlafen. Über die Angabe des unzuverlässigen Palm mich hinwegsetzend, baute ich in meiner Einleitung auf jenem, jetzt hinfälligen Grunde weiter.

Die 1. Szene führt, dem Volksbuche entsprechend, trotz der Einwände Ampedos zur Übergabe des Säkkels. Frei erfunden sind Szene 2, 3 und 4. Sichtlich sollen sie das Spätere motivieren, dienen sie zur Begründung von Partien des Stückes, die unausgeführt geblieben sind. Die 2. Szene führt einen Propst ein, der – wie Koßmann darlegt – einer anderen Stelle des Volksbuchs entstammt. Er sollte offenbar später eine wichtigere Rolle spielen, ebenso wie die Gestalten

der 3. Szene, in der Andolosia sich von dem Könige von Cypern beurlaubt. Da erscheint ein knabenhafter Prinz, der zu Andolosia bewundernd emporblickt, dann ein Nebenbuhler des Helden, ebenjener Graf Lymosi, der am Schluß des Volksbuchs zum Mörder Andolosias wird. Lymosis Abneigung wird schon hier begründet: Andolosia hat ihn einmal im Turnier aus dem Sattel gehoben: ein beliebtes Motiv des romantischen Ritterdramas. Auch Fouqués Galmy schafft sich durch gleiche Turniererfolge seine dramatischen Gegner und Gegenspieler. Übrigens verwertete Chamisso um ein weniges später noch einmal dasselbe Motiv. Auch am Londoner Hofe erweckt Andolosia durch seine Turniersiege den Haß des englischen Grafen Theodorus, der im Volksbuch zuletzt mit Lymosi gemeinsame Sache macht. Wie am cyprischen Hofe der Prinz, tritt hier ein Ritter Rinaldo auf Andolosias Seite. Obwohl also Chamisso seine Erfindungsgabe nicht übermäßig anstrengte, muß doch der Versuch anerkannt werden, aus dem lässigen Hinschlendern des Volksbuchverfassers in eine strammere dramatische Gangart überzugehen. Die 4. Szene des Vorspiels bietet den schon vor Koßmann bekannten Wechselgesang, der bei Andolosias Abfahrt ertönt. Von den Absegelnden und von den Zurückbleibenden abwechselnd gesungen, bewegt er sich in den Gegensätzen, die sich auch in dem Kontraste der beiden Brüder offenbart haben: dort tatenlustiger Mut, hier quietistische Mahnung. Der Schluß des Vorspiels deutet mit diesem Wechselgesange auf den Grundgedanken des folgenden Stücks.

Denn – um es gleich zu sagen – Chamisso baut sein Stück auf einer Idee auf. Er entwickelt diese Idee an dem vom Volksbuche gegebenen Gegensatze der beiden Brüder. Er begnügt sich nicht, wie Koßmann anzunehmen scheint, »die Rolle des Helden mit schönen Rednerblumen zu umkränzen«, sondern er macht den Helden Andolosia zum Gegenbild des von jener Idee getragenen Ideals, während Ampedo der eigentliche Vertreter der Idee bleibt. Die Idee selbst entstammt der halb stoischen, halb cynischen Philosophie des Epiktet. Andolosia geht unter, weil er nicht auf der ethischen Höhe Epiktets steht.

Ein Ideenstück sollte »Fortunat« werden. Die Absicht berührt sich auf innige Weise mit der Praxis, die Chamisso bisher geübt hatte. Sein »Faust« und »Adelberts Fabel« bauen auf Ideen auf, haben einen philosophischen Gehalt. Den im Volksbuche gegebenen Gegensatz der beiden Brüder zur Grundlage eines in gegensätzlicher Charakteristik durchgeführten ethischen Gedankens zu machen, konnte Chamisso sehr wohl durch eine Bemerkung W. Schlegels veranlaßt worden sein. In den Berliner Vorlesungen (III, 151, 5) stellte Schlegel fest: »Fortunat hat als Parvenu noch eine Art von Geschick, aber seine Söhne sind ganz untauglich, wiewohl man dieFamilienähnlichkeit gar wohl erkennt, und sie sich gleichsam in seine Eigenschaften teilen; nur ist Ampedo bis zur Blödigkeit vorsichtig, und Andolosia auf eine phantastische Art verwegen und hat recht genialische Ebben und Fluten von Klugheit und Dummheit!« Chamisso hielt seine Charakteristik Andolosias genau in den von

Schlegel vorgezeichneten Linien. Ampedos »bis zur Blödigkeit vorsichtige« Natur wurde hingegen zu der »Apatheia« des Stoikers abgetönt.

Chamissos Jugendfreund und philosophischer Berater August Wilhelm Neander, der später hochangesehene Kirchenhistoriker, scheint den Dichter des »Fortunat« auf Epiktet geleitet zu haben. Am 7. September 1806, wenige Tage nach Beginn der Arbeit am »Fortunat«, meldete Chamisso dem Freunde Varnhagen, er habe Epiktets »Encheiridion« gelesen, und setzte hinzu: »Von dem Büchelchen vielleicht mehr an Neander.«

Epiktet möchte den Menschen durch Beschränkung auf sein sittliches Wesen frei und glücklich machen. Dieses Streben ist der Grundzug seiner Sittenlehre. Zwei Forderungen entkeimen ihm. Erstens hat der Mensch alle äußeren Erlebnisse mit unbedingter Ergebung zu ertragen, zweitens muß er allen auf das Äußere gerichteten Begierden und Wünschen entsagen. Anfang und Summe aller Weisheit ist, daß wir zu unterscheiden wissen, was in unserer Gewalt und was nicht in unserer Gewalt ist. In unserer Gewalt ist nur eines, unser Wille. Richtiger vielleicht: der Gebrauch unserer Vorstellungen. Alles übrige, wie es auch heißen möge, ist für uns ein Äußeres, es steht nicht in unserer Gewalt. Dieses Äußere kann dem Menschen völlig gleichgültig sein; es betrifft nicht unser Selbst. Unser Wille, unser eigentliches Wesen kann durch nichts, auch nicht durch die Gottheit gezwungen werden. Nur auf dem Willen aber beruht unsere Glückseligkeit; nicht die äußeren Dinge als solche

machen uns glücklich, sondern allein unsere Vorstellungen von den Dingen. Nicht darauf kommt es an, wie sich unsere äußere Lage gestaltet, sondern nur darauf, wie wir unsere Vorstellungen zu beherrschen und zu gebrauchen wissen. Solange wir etwas außer uns begehren oder meiden, hängen wir vom Glück ab; haben wir dagegen erkannt, was unser und was nicht unser ist, beschränken wir uns mit unseren Wünschen auf unsere eigene vernünftige Natur, richten wir unser Streben und Widerstreben auf nichts, was nicht von uns selbst abhängt, dann sind wir frei und glückselig, und kein Schicksal kann uns etwas anhaben.

Epiktet schließt weiter: Je vollständiger wir uns in unserer Gesinnung von dem Äußern unabhängig gemacht haben, um so weniger werden wir uns auch der Einsicht verschließen, daß alles, was geschieht, im Zusammenhang der Dinge notwendig und also an seinem Orte naturgemäß ist. Wir werden uns aus diesem Grunde in unser Schicksal unbedingt ergeben, werden das, was die Gottheit will, für besser halten, als was wir wollen, und gerade darin uns frei fühlen, daß wir mit allem zufrieden sind, so wie es ist und geschieht. Der Weltlauf wird unsern Wünschen entsprechen, weil wir ihn unverkürzt in unseren Willen aufgenommen haben.

Den Weisen werden auch die schwersten Erfahrungen in dieser Stimmung nicht irremachen. Nicht allein sein Vermögen, seinen Leib, seine Gesundheit und sein Leben, auch seine Freunde, seine Angehörigen, sein Vaterland wird er als etwas betrachten, das ihm nur geliehen, nicht geschenkt ist, dessen Verlust sein inneres Wesen nicht berührt; und ebensowenig wird

er sich durch fremde Fehler in seiner Gemütsruhe stören lassen. Er wird nicht verlangen, daß seine Angehörigen fehlerfrei seien, er wird nicht verlangen, daß ihm selbst kein Unrecht widerfahre, er wird selbst den größten Verbrecher nur für einen Unglücklichen und Verblendeten halten, dem er nicht zürnen darf. Denn er findet alles, worüber die meisten außer sich kommen, in der Natur der Dinge begründet.

So gewinnt der Mensch seine Freiheit, indem er sich mit seinem Willen und Streben schlechthin auf sich selbst zurückzieht, alle äußeren Erfolge dagegen als ein unvermeidliches Schicksal mit vollkommener Ergebung sich aneignet.

Die Grundsätze Epiktets sind im ganzen stoisch. Doch starke Abweichungen fehlen nicht. Cynisch ist seine Mißachtung theoretischer Wissenschaft; cynisch ist es, wenn bei seiner Gleichgültigkeit gegen das Äußere und dank der Ergebung in den Weltlauf der Unterschied des Naturgemäßen und Naturwidrigen, des Wünschenswerten und des Verwerflichen ganz verloren geht. Und manches andere. Anderseits herrscht bei Epiktet unstreitig eine weichere und mildere Stimmung als in der älteren Stoa. Nicht als zürnender Sittenprediger tritt der Philosoph auf, sondern als liebevoller Arzt.

Daß in einem romantischen Kreise die Ethik Epiktets anerkannt werden konnte, mag seltsam erscheinen, aber doch nur auf den ersten Blick. Denn von Epiktet ist Spinoza nicht weit entfernt; und dem Spinozismus kam die Romantik zu Anfang des 19. Jahrhunderts immer näher. Auch Schleiermachers Ethik

geht von Spinoza aus; und neben allen Gegensätzen wäre eine innere Beziehung der sittlichen Anschauungen Epiktets und Schleiermachers leicht nachzuweisen.

Von seinen ersten Worten ab verstößt Chamissos Andolosia auf Schritt und Tritt gegen die Lehre Epiktets. Unsichere Traumbilder von Ruhm und Ehre locken ihn von dem sicheren heimatlichen Herde weg. Er erniedrigt sein eigenes Selbst zum Sklaven des Zufalls, er opfert seinen freien Willen den Launen des Schicksals, er macht sich vom Glücke abhängig; denn er begehrt nach Dingen, die außerhalb seiner Willenssphäre liegen. Schon in der ersten der zu London spielenden Szenen wird er sich der Abhängigkeit und Unfreiheit bewußt, in die sein Wille verfallen ist. Er spricht (Vers 106 ff.):

»Fest gebannt
Von dunkler Schickung bin ich noch allhie.
Zu Lust, zu Schmerzen, schlummert unentdeckt
Annoch in träger Zukunft schwangrem Schoß.«

Trotz dieses Augenblicks der Selbstbesinnung läßt er sich von der gefährlich glänzenden Erscheinung Agrippinas fesseln. Wenn er ihr in Szene 9 seine Liebe bekennt, schildert er selbst seine, stoischer Leidenschaftslosigkeit entgegengesetzte Natur: »Ein quälend unbegriffnes Sehnen trieb Mich in die weite Welt, und ohne Rast Durch vieler Herren Höfe mußt ich ziehn, Und fort mich sehnen, weit und weiter ziehn, Und unbefriedigt ein verzehrend Dursten Nach Unbekanntem tragen mit mir fort.« Er meint in Agrippina das Ziel dieser unerklärlichen Ruhelosigkeit gefunden

zu haben, während er in Wirklichkeit schwerem Verluste entgegengeht. Unstoisch klagt er dann in Szene 12 über den Verlust des Säckels; er verzweifelt schier; und ein langer Klagemonolog endet mit ebenso unstoischen Rachegedanken. Epiktets Lehre hätte ihm nahegelegt, bei dem ersten Verluste stehenzubleiben, diesen Verlust leicht zu ertragen, Vergeltung und Wiedergewinn sich aus dem Kopfe zu schlagen. Solche Gedanken spricht auch Ampedo aus, als Andolosia in Szene 14 auch noch das Wunschhütlein fordert, um den Säckel wiederzugewinnen. Ampedo erscheint hier (Szene 13 und 14) als idealer Schüler Epiktets; die in der ersten Szene schon angedeuteten Charakterzüge kommen voll heraus. Um die resignierte Daseinsfreude des Mannes drastisch darzustellen, gestattet Chamisso sich einen romantischen Scherz. Ampedo sitzt am offenen Fenster und raucht seine Pfeife; und mit einer, der Schule von Tiecks »Gestiefeltem Kater« geläufigen Illusionsstörung begründet Ampedo zunächst sein anachronistisches Treiben dem Publikum gegenüber. Einen ähnlichen, auf romantische Ironie abzielenden Scherz verwertet Chamisso noch wenige Szenen später: Szene 16 muß der Souffleur ein Sonett zu Ende sprechen; denn Andolosia ist zwischen dem dritten und vierten Terzett ohnmächtig geworden. Solche harmlose Witze sind auch den Jugendversuchen der schwäbischen Schule, der Uhland und Kerner, nicht fremd. Ampedos stoische Seelenruhe läßt ihn den Verlust des Glückssäckels mäßig bedauern; er behält seine Fassung bei der Unglücksbotschaft. Als dann Andolosia ihm auch noch den Wunsch-

hut entführt, schaut er nur bestürzt dem Entschwindenden nach, gönnt sich ein erstauntes »So!« und geht phlegmatisch zu seinem Rauchzeug mit den Worten: »Ich habe heut mein Kalamos zerbrochen, Ich muß ein andres wählen und es füllen.« Andolosias Rachsucht und Leidenschaftlichkeit tritt in den letzten ausgeführten Szenen immer stärker hervor. Er verliert den Wunschhut auf dem im Volksbuch vorgezeichneten Wege; die ganze 17. Szene, in der er sich der Folgen seines Verlustes bewußt wird, ist eine Kette von Flüchen wider das Schicksal. Bisher indes fügen sich die vom Volksbuch dargebotenen Motive, ja sogar gewisse Wendungen der Vorlage so glücklich und leicht der von epiktetischer Ethik getragenen Charakteristik, daß ich des Einwands gewärtig sein muß, ob Epiktet überhaupt zur Vertiefung der überkommenen Motive beigetragen habe. Die entscheidenden Worte hat Chamisso dem Einsiedler, der Andolosia Trost spendet, in den Mund gelegt. Er erscheint schon im Volksbuch. Umsonst freilich predigt der Eremit dem noch immer Unternehmungslustigen die stoischen Tugenden. Vergeblich gesprochen sind auch die Worte:

»O hättest Du getrunken aus dem Bronnen
Aus dem lebendige Gewässer quillen;
Der Wunden Schmerzen in des Himmels Wonnen
Zu kehren, und den ewgen Durst zu stillen;
Da wäre Freiheit Dir und Heil gewonnen,
Mitwollend ruhigklar des Schöpfers Willen;
Auf Felsen fest gegründet Deine Wohnung,
In Herzens Frieden wahrend die Belohnung.«

»Mitwollend ruhigklar des Schöpfers Willen.« Der Vers gibt Wort für Wort die epiktetische Formulierung des Problems der Willensfreiheit. Wie oben angedeutet wurde, ist für Epiktet die wahre Willensfreiheit eins mit einer wunschlosen Ergebung in den Willen der Gottheit. Wir sind frei, wenn wir mit allem zufrieden sind, so wie es ist und geschieht. »Synthelein«, des Schöpfers Willen mitwollen, ist das auch in seiner Formulierung echt epiktetische Ideal Chamissos.[75]

In das Wort »synthelein« klingt »Adelberts Fabel« aus. Schon Koßmann bemerkt mit Recht (S. XXXIII), daß sich an dieser Stelle die Fortunatdichtung mit dem Märchen berührt. Freilich weiß er für dieses »synthelein« ebensowenig eine Quelle anzugeben, als ich es gewußt hatte, da ich zum erstenmal das Märchen besprach. Jetzt ergießt sich über beide Dichtungen ein helles Licht. Daß Chamisso den Ideengehalt von »Adelberts Fabel« seinem Freunde Neander dankt, glaube ich schon damals erhärtet zu haben. Jetzt kann ich hinzufügen: was Neander im April 1806 dem Freunde brieflich verkündet, daß Platos Willensfreiheit mit absolutem Fatalismus sich paaren lasse, daß man in die Saiten der Ananke einstimmen müsse, nicht sie umstimmen dürfe — all das ruht auf der Philosophie Epiktets. Nachdem dann Chamisso in »Adelberts Fabel« die Lehre des »synthelein« verkündet, geht er an Epiktets »Encheiridion« selbst heran und kann im »Fortunat« nicht bloß die knappe Formel, auch das ganze ethische Programm Epiktets verwerten.

Jetzt begreifen wir auch, warum Chamisso den Fortunatstoff gewählt hat. Nicht, weil er zu einer roman-

tisch-tragikomischen Behandlung besser paßt als ein anderer Stoff, sondern weil er – und zwar schon nach der Bemerkung W. Schlegels – zu einer von Epiktets Ideen getragenen Dichtung, zu einer Charakterisierung des Stoikers und seines Widerspiels ausgezeichnet taugt.

Die letzten ausgeführten Szenen, die bis zu dem Augenblicke führen, da Agrippina von Andolosia ins Kloster gebracht wird, fügen den bisher angeführten Beweismomenten epiktetischen Einflusses kein neues hinzu. Andolosia erscheint gereifter; vielleicht darf angenommen werden, daß er am Schlusse des Stücks, kurz vor seinem Untergang, zu einem resignierten »synthelein« bekehrt erscheinen sollte. Die Annahme läßt sich mit den Hypothesen, die Koßmann über den wahrscheinlichen Ausgang des Stücks aufstellt, wohl vereinen. Die letzten Szenen des Fragments halten sich genau an die Vorlage und ergänzen im besten Falle die Charakterzeichnung Agrippinens.

Sehr richtig erkennt Koßmann, daß Chamisso einer erfolgreichen Ausgestaltung Agrippinens nicht gewachsen war. Wenn Andolosia oder Ampedo oder der Klausner spricht, so kommt die dem Stücke eingeimpfte Idee zu Wort; es galt nur jene Gegensätze mit mehr oder minder reichem Wortprunk auszustatten. Um Agrippina indes aus einer hahnebüchen derben Volksbuchfigur zu einer menschlich anziehenden Gestalt zu machen, hätte Chamisso reichere psychologische Erfahrung, eine intimere Kenntnis des weiblichen Herzens besitzen müssen. Ein Gegenstück zu Goethes Adelheid hätte erstehen sollen, eine Frauenerscheinung

von bestrickendem Liebreiz und zugleich eine rücksichtslose, ränkevolle Ichnatur. Goethe erzählt: »Ich hatte mich, indem ich Adelheid liebenswürdig zu schildern trachtete, selbst in sie verliebt, unwillkürlich war meine Feder nur ihr gewidmet, das Interesse an ihrem Schicksal nahm überhand.« Die reizende Frau habe den Titelhelden bei dem Autor ausgestochen, fügt er hinzu. Chamisso scheint diesen Prozeß gar nicht oder nur zum Teil durchgemacht zu haben. Wenn in der 5. Szene am englischen Hofe die Ritter von Agrippina sprechen, erscheint sie als Inbegriff bestrickender Weiblichkeit. »Die wäre, wahrlich! selbst in Frankreich schön«, meint ein Franzose. Rinaldo bekennt dem bewunderten Sieger Andolosia:

»Es darf der Sieger weilen, noch sie schauen,
Sich wonnen noch in ihrer Augen Lichte,
Es muß der Arme namenlose fliehn
Mit süßen Schmerzen in verschloßner Brust.
O wüßtest Du . . .«

Er bricht ab. Andolosia erwidert: »Ich seh.« Und in der folgenden Szene erklärt wiederum der Franzose:

»Dank und Angedenken tragen,
Herrin, wir aus diesem Lande,
Die wir sahn auf fremdem Strande
Solcher Schönheit Sonne tagen
Blendender Strahlen.«

Doch wenn in derselben Szene Agrippina zum ersten Male redend auftritt, so kommt die gewünschte Wirkung nicht hervor. Was die Ritter über sie gesagt haben, scheint uns unbegreiflich. Zunächst erdrückt die schwierige Form, in die Chamisso ihre Worte ge-

preßt hat, jeden individuellen Ausdruck. Dann legt Agrippina ihre Karten zu offen auf den Tisch. Die Wechselwirkung der Geschlechter erscheint in ihrem Liede als treibender Reiz der Feste; statt sirenenhaft zu erscheinen, philosophiert sie selbst über das Sirenenhafte der Frauen. Wir hören ein gereiftes Weib, das zu psychologischer Analyse neigt, das mit ihrer Weisheit gern den Mann bemuttert, das dem Manne vorwegnimmt, was besser er sagen sollte. Und neben diese Emanzipierte der 6. Szene tritt dann eine kühl blasierte Agrippina im nächsten Auftritt, eine Kokette. die ihrer Wirkung bewußt ist und den Mann als Spielzeug betrachtet: »Wurde doch uns nur zum Spiele Diese Vogelart erschaffen, Und wir üben unsre Waffen, Uns ergötzend, nach dem Ziele.« Sie will weibliche List gegen männliche Stärke ausgespielt wissen. An diesem Hybrisliede scheitert die ganze Gestalt. Wie soll uns diese Agrippina menschlich nahekommen? Ists doch schon eine starke Zumutung, daß sie später, getreu nach dem Volksbuche, dem verliebten Andolosia Gegenliebe vorlügt, nur um der niedrigen Geldgier ihres Vaters als Werkzeug zu dienen. Chamisso, weit entfernt, ihre Beweggründe in eine höhere Sphäre emporzuheben, läßt sie die frostige Rolle der kalt überlegten, bewußten Schwindlerin spielen und legt ihr ein unzweideutiges Bekenntnis ihrer »mochtheria«, wie Aristoteles sagen würde, in den Mund. Das Lied, mit dem Agrippina ihr Opfer in den Schlaf singt, die von Chamisso später in seine Gedichte aufgenommene »Katzennatur«, ist wenig geeignet, den Eindruck zu ändern. In den letzten Szenen 20 und

21 kann das verdiente Unglück dieses Scheusals uns wenig erschüttern. Aristoteles hätte da nur die undramatische Wirkung der »philanthropia« festgestellt. Chamisso sucht den dramatischen Eindruck zu verstärken, indem er ihren Schmerz zu einem wild leidenschaftlichen macht. Um so sonderbarer, daß sie zuletzt in Worte der Reue ausbricht und doch gleich darauf in wildwütigen Anapästen tobt: »Wildgrimmiger Leu, du verdarbst in der Brust Und der Liebe Gewalt und den Mitleid ganz, Richtender Gott, weh, weh Rasender mir, Die zum Zorn ich gereizt den verderblichen Mann.«

Chamisso scheint sich bewußt gewesen zu sein, daß er ein Unding in Agrippina geschaffen habe. Er hatte gewiß eine energische Umarbeitung im Sinne. Drei Monate nach Abbruch der Arbeit, als der Fortunatplan beinahe schon aufgegeben war, machte er nach dem Leben neue Studien zu seiner Agrippina. Er war wohl zur Erkenntnis gekommen, daß seine bisherige Lebenserfahrung gerade zu solcher Schöpfung nicht ausreiche.

Soweit ich die Frauengestalten überschauen kann, die dem jungen Chamisso nahegetreten sind, finde ich vor der Arbeit am »Fortunat« nur eine, die ihm Züge zur Agrippina liefern konnte. Ich meine Ceres Duvernay. Leider ist Chamissos Verhältnis zu Ceres trotz vielfacher Nachrichten aus dem gedruckten Material nicht ganz klarzustellen. So viel scheint sicher: unter der Koketterie der Frau hat Chamisso ernstlich gelitten. Und ich kann mir ganz gut denken, daß er in Stunden des Unmuts sich als ihr Spielzeug empfunden

habe. Rechnet man einige jugendliche Übertreibung hinzu, so kann er auf Augenblicke Ceres wenigstens in seinem Innern vorgeworfen haben, was Agrippina in der 7. Szene zu ihrem Programm macht; in solcher Stimmung ruft er der Freundin dann ein pathetisches »Vous, vous m'avez trompé, Madame« zu, um wenige Tage später wieder seine beste Freundin in ihr zu sehen. Als er an die Schaffung Agrippinens ging, mag seine Phantasie an den Reminiszenzen aus der Zeit, da er mit Ceres geflirtet, sich genährt haben. Ob Ceres in diesem Augenblicke ihm in ganz anderm Lichte erschien, ist beinah gleichgültig. Ja, vielleicht trug Chamisso absichtlich allerstärkste Farben auf, um Agrippina mit Ceres nicht ganz zusammenfließen zu lassen. Die Züge einer weltgewandten, überlegenen, gereiften Kennerin des andern Geschlechts teilt Agrippina gewiß mit Ceres. Günstig hat das Modell nicht eingewirkt. In der Fanny des »Peter Schlemihl« wurde dasselbe Vorbild ohne Zweifel glücklicher verwertet.

Nicht die dem Stücke unterlegte Idee und nicht die zur Charakteristik verwerteten Farben leihen dem Fragment sein romantisches Kolorit. Das reiche Formengewand rückt es vor allem den Dichtungen Tiecks nahe. Koßmann sagt mit Recht, Chamisso habe es sich, dem »Octavian« in der Form nacheifernd, nicht leicht gemacht (S. XII); er notiert auch sorgfältig bei jeder Szene ihre Maße. Er stellt fest: Blankverse, vierfüßige Trochäen, Alexandriner, Trimeter, Anapäste, Terzinen, Assonanzen, zwei Sonette, 21 Stanzen, acht Dezimen, vier Gedichte in lyrischen Strophen. Ich glaube, wir können noch einige Schritte über

eine solche Aufzählung hinausgehen. Zunächst reicht der »Octavian« als Vorbild nicht aus; Chamisso verwertet Formen, die Tiecks Dichtung nicht kennt. Der an Shakespeare gebildeten Praxis Tiecks entspricht allerdings, daß Chamisso – ebenso wie Fouqué im »Galmy« – Prosa in die Versdichtung einschiebt und diese Prosa zu komischen Effekten ausnutzt. Doch schon in dieser Richtung geht er über sein Vorbild hinaus. Nicht nur eine komische Figur, wie der Narr des Londoner Hofs, auch Andolosias tragische Person verfällt in tragischen Momenten in eine derbklotzige, burleske Prosa, während sein Gegenpart in Versen spricht. Es sind Momente, in denen – dem mit Fouqué vereinbarten Programme entsprechend – die »an sich höchst tragischen Figuren das höchste Komische gebären«. Chamisso scheint auch die Wirksamkeit dieser Technik an seiner Umgebung erprobt zu haben.

Doch auch in den versifizierten Partien geht Chamisso über das Vorbild des »Octavian« hinaus. Er mischt antike und moderne Maße. Aus dem »Alarcos« von Friedrich Schlegel holt er Trimeter, und wie Schlegel verquickt er das Maß des antiken Dramas mit Assonanzen. Tieck ist erst im Jahre 1812 in seinem »Däumchen« zu dieser Form fortgeschritten, um sie dann in seiner Fortunatbearbeitung 1815 festzuhalten. Anapäste entlehnt Chamisso dem »Jon« Wilhelm Schlegels; er gebraucht sie dem Vorbild entsprechend an dramatisch gesteigerter Stelle.

Die Benutzung der modernen romantischen Maße hält sich genau an die Vorschriften der romantischen Theorie. Eine Szene am Londoner Hofe will durch ein

Versfeuerwerk die Pracht des Hoffestes schildern. Der Kanzler ergeht sich in längerer Rede, halb mystisch andeutend und ausdeutend, über den tieferen Sinn der eben beendigten Turnierspiele. Die Rede ist in Terzinen gehalten; denn A. F. Bernhardis »Sprachlehre« (1801–03), das Lehrbuch romantischer Metrik, bemerkt: »Der Charakter dieser Strophe ist die ununterbrochene Folge von Reimverkettung, daher es sich zur didaktischen Darstellung, deren Wesen eine durchgängige Verkettung und Verknüpfung von Ideen ist, am besten paßt ... Auch in kleinern, ermahnenden und belehrenden lyrischen Stücken wird diese Strophe mit großer Wirkung gebraucht, und sie führt, wegen ihrer strengen und doch versteckten Regel in der Reimstellung, auf eine Zweckmäßigkeit für Gegenstände mysteriösen Inhalts« (II, 427). Wie hier Chamisso der Vorschrift Bernhardis sich fügt, so läßt er sich von ihm den Gebrauch der Dezime im Drama lehren. Er verwertet sie »bei steigender Leidenschaft, wo sie den Fluß und Sturm derselben gut ausdrückt« (S. 435), also etwa in Szene 7 zu dem Triumphlied Agrippinas, das in übermütigster Weise den Mann als Sklaven der Frau hinstellt. Auch die Scheidung, die Bernhardi (S. 425) zwischen der ruhigeren epischen und der schwungvollen dramatischen Stanze vornimmt, kommt in den pathetischen Stanzen des zu Ruhm und Ehre ausziehenden Andolosia, dann in der ergreifenden Mahnung des Eremiten zu ihrer Geltung. Wenn endlich der Alexandriner zu komischer Wirkung dem bornierten Könige von England und seinem ratlosen Rat in den Mund gelegt wird, so hat Bernhardi

(S. 391) auf den vortrefflichen komischen Gebrauch hingewiesen, den der junge Goethe im »Jahrmarktfest zu Plundersweilern« vom Alexandriner gemacht hat.

Hauptvers im Dialog ist der Blankvers wie im »Octavian«. Der »Galmy« nutzt den Knittelvers. Ebenso erscheinen vierhebige assonierende Trochäen, das Lieblingsmaß des Anfängers Fouqué, in Szene 11 und 20; seine unter W. Schlegels Ägide veröffentlichten »Dramatischen Spiele von Pellegrin« (1804) verwerten sie gern.

Zu den rein lyrischen Einlagen benutzte Chamisso zunächst einfache trochäische und iambische Vierzeiler, die auch im »Galmy« begegnen; dann eine komplizierte Strophe, die Tiecks »Octavian« ihm bot. Das Lied »Katzennatur«, das Chamisso in seine Gedichte aufgenommen hat, verdankt seine Form dem Dichter selbst.

Nicht bloß in der Metrik des Fragments liegt seine romantische Form. Auch die Sprache wäre heranzuziehen. Der syntaktisch lose Dativ, den Chamisso gern gebraucht, ist eine Eigentümlichkeit des romantischen Stils. Agrippinas Lied (Szene 6, Vers 71 ff.) ist ein glänzender Beleg für die Neigungen romantischer Bildlichkeit. Chamisso spricht von einem »klingenden Glanze«, von »tauenden Blicken«; süße Schmerzen entzünden sich »in der Töne Meer«.

Ohne Zweifel hat Chamisso die äußere Form seines Fragments sich ehrlich sauer werden lassen. Freilich krönt nur selten echter Erfolg seine Bemühungen. Mühsam fügt sich seine an Gallizismen reiche Sprache der raffinierten Form. Um so interessanter ist der Ge-

dankengehalt. Leicht fügt er sich in den Bildungsgang des Dichters ein. Denn das Thema der Resignation wird von Chamisso noch oft angeschlagen. Gleich seine nächste große Dichtung, der »Schlemihl«, predigt die Freuden resignierter Selbstbesinnung. Und in dieser Resignationsstimmung, die gegensätzlich dem kühnen Wagemut der frühromantischen Genossen gegenübersteht, tritt Chamisso unsern Klassikern an die Seite. »Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, Befreit der Mensch sich, der sich überwindet«, die Worte hätte Chamisso seinem Fortunat als Motto vorsetzen können. Ein Epigone der Klassiker, Grillparzer, aber faßt sein sittliches Programm in die echt epiktetischen Verse zusammen:

»Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schar,
Schatten Worte, Wünsche, Taten,
Die Gedanken nur sind wahr,
Und die Liebe, die du fühlest,
Und das Gute, das du tust.«

NIKOLAUS LENAU

DEM Chronisten der deutschen Literatur ist das Jahr 1802 doppelt wichtig. Es brachte die erste Ausgabe der Schriften von Novalis, und es ist das Geburtsjahr Lenaus. Der frühverstorbene Romantiker hatte bis dahin nur spärliche Beiträge zu wenig gelesenen Zeitschriften geliefert. Im Jahre 1802 trat er zum ersten Male in voller Größe vor ein weiteres Publikum; seine Schriften, von Freundeshand zusammengetragen, eröffneten der Welt einen staunenden Einblick in die Tiefen naturphilosophischen Dichtens. Doch die neue Art dichterischer Naturbeseelung, die hier, zunächst und am stärksten im »Ofterdingen«, zutage trat, war nur ein leiser, äolsharfengleich lispelnder, unklarer Vorklang der Kunst, die in Lenaus Dichtung zu vollen starken Tönen sich erheben sollte. Durchgeistigung und Vermenschlichung der Natur hier wie dort; aber bei Novalis noch als Problem aufgestellt, nicht zu reiner Kunstübung geläutert, beschwert mit Bleigewichten grübelnder Spekulation, in Lenaus besten Schöpfungen dagegen befreit von Allegorie und Abstraktion, nicht mehr ein ängstliches Parallelisieren von Natur und Menschen, sondern die kühne Neuschöpfung einer organisch belebten, mit menschlicher Seele begabten Natur.

Der Natur menschliches Fühlen zuzuschreiben, war längst der Brauch der Dichter, zunächst der lyrischen, gewesen. Und doch wirkte Lenaus Sang wie etwas völlig Neues. Denn nicht bei einzelnen Personifikationen blieb er stehen; er schuf sich eine neue My-

thologie beseelter Naturerscheinungen. Diesen neuen Göttern dichtete er alle Freude und allen Schmerz, alle Wünsche und alle Enttäuschungen des Menschenherzens an; er lieh dem Himmel sein eignes schwermütiges Sinnen:

»Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer;
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermutmattes Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manches Mal,
— So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen, —
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl —

Nun schleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leise Nebel übers Heideland;
Der Himmel ließ, nachsinnend seiner Trauer,
Die Sonne lässig fallen aus der Hand.«

Oder er schenkte dem »Lenz, dem schönen Jungen«, allen frischschäumenden Jugendmut, alle tolle Lebenslust, all die neckische Anmut seiner eignen Jugend; und er erzählte die Streiche, die der Lenz dem alten Recken Winter antut: die Bächlein, die der Alte in seiner Eisesfalle gefangen hält, gibt der Lenz frei, mit Tänzen und Geschwätz ziehen die Wellen flink von dannen und spötteln über des Tyrannen zerronnenes Gesetz. Froh lächelt Mutter Erde und schlingt jubelnd das Söhnlein in den Arm. Der Lose greift ihr in den Busen und zieht schmeichelnd das sanfte Veilchen und die Rose aus dem Verstecke hervor ... Ist das nicht der junge Lenau selbst, der quecksilbrige, verwöhnte

kleine »Niki«, der Abgott seiner Mutter, dem alles erlaubt war, der schwelgte, wo die Schwestern darbten, und der auch mit einer Unart sicher ein Lächeln auf das Antlitz der schwachen, ganz in heißer Mutterliebe aufgehenden Frau zauberte?

Doch auch dem Frühling naht das Ende; und dann erklingt die Totenklage der Natur:

»Warum, o Lüfte, flüstert ihr so bang?
Durch alle Haine weht die Trauerkunde,
Und störrisch klagt der trüben Welle Gang:
Das ist des holden Frühlings Todesstunde!

Der Himmel, finster und gewitterschwül,
Umhüllt sich tief, daß er sein Leid verhehle
Und an des Lenzes grünem Sterbepfühl
Weint noch sein Kind, sein liebstes, Philomele.

Wenn so der Lenz frohlocket, schmerzlich ahnt
Das Herz sein Paradies, das uns verloren,
Und weil er uns zu laut daran gemahnt,
Mußt ihn der heiße Sonnenpfeil durchbohren.

Der Himmel blitzt und Donnerwolken fliehn,
Die lauten Stürme durch die Haine tosen:
Doch lächelnd stirbt der holde Lenz dahin,
Sein Herzblut still verströmend, seine Rosen.«

R. M. Meyer traf das rechte Wort, als er von diesen und ähnlichen Schöpfungen Lenaus sagte: »Aus solcher Anschauung blühten bei den Alten die Mythen von Bakchos, von Silen und den Kentauren hervor und die Bildwerke, die sie darstellten.«[76] Gewiß handeln auch primitive Völker nicht anders, wenn sie den Naturkräften menschlichen Willen leihen und

wenn sie sich Götter schaffen, um das Wirken der Natur zu deuten. Der Wunsch aber, der neubeseelten Natur eine neue Mythologie abzulocken, trägt Lenaus Naturlyrik ebenso wie die dunkeln und schwer deutbaren Dichtungen von Novalis.

Die Renaissance hatte auch den deutschen Dichtern die antike Mythologie geläufig gemacht. Doch zu einer Zeit, da man an den beengenden Fesseln klassizistischer Stilisierung zu rütteln begann, setzte sich das Gefühl durch, daß die antike Götterwelt dem modernen Dichter innerlich fremd sei und daß durch ihre Verwertung dem Kunstwerk ein äußerlicher, angelernter Schmuck aufgehalst werde. Zu seltsamen Auswegen aber gelangte man, getragen von dem Wunsche, eine zeitgemäßere Mythologie zu finden, eine Form des Wunderbaren und Übersinnlichen, die der Dichtung gestatte, über die Grenzen des trocken Verstandesmäßigen hinauszugehen: aus dem Dunkel der geheimen Gesellschaften holte man bis ins 19. Jahrhundert hinein Symbole und Bräuche, die eine Welt des Wunderbaren aufzuschließen schienen. Noch Goethe und die Romantiker schöpften aus dieser Quelle, der einzigen, die im Zeitalter der Aufklärung den Beigeschmack des Wunderbaren zu haben schien. Gerstenberg und Klopstock glaubten wiederum in der Neubelebung der nordischen Mythologie, die sie mit der urgermanischen verwechselten, des Rätsels Lösung zu finden und ihrer Zeit etwas zu schenken, das ihr stammverwandter und angemessener sei als alle antike Mythologie. Hamann und Herder aber erkannten zuerst, daß ihrer Zeit eine neue Mythologie nur dann

genügen könne, wenn sie aus deren eigenen und besten geistigen Schätzen geschöpft war. Aus dem »Ozean von Erfindungen und Besonderheiten«, aus der »neuen Welt der Entdeckungen« solle sie erwachsen. Künftiger Dichtung war da ein entscheidender Fingerzeig gegeben. Die neuen Entdeckungen auf dem Felde der Naturwissenschaft trugen genügende Kraft in sich, auch der Kunst neues Leben zu schenken.[77]

Noch in den »Göttern Griechenlands« hatte Schiller der dichterisch belebten Schöpfung, in der sich der antike Dichter bewegte, die entgötterte Natur seiner eignen Zeit gegenübergestellt, die, fühllos für ihres Künstlers Ehre, gleich dem toten Schlag der Pendeluhr knechtisch dem Gesetz der Schwere diene. Was nie empfinden wird, das habe einst empfunden:

»Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
Lenkte damals seinen goldnen Wagen
Helios in stiller Majestät.
Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.«

Jetzt hätten die Götter diese Welt verlassen; denn was sollten sie in einer Welt, »die, entwachsen ihrem Gängelbande, sich durch eignes Schweben hält«?

Auch diesen Gedanken Schillers hat die Romantik weitergedacht. Aus seiner elegischen Klage leitete sie die Forderung ab, der entgötterten Natur neue Götter zu schenken. Ihr kühner Wagemut scheute vor

dem ungeheuren Problem nicht zurück, der Natur, die längst in ihrer mechanischen Wirksamkeit dargelegt war, von neuem eine Verlebendigung zu leihen, die den Mythologien primitiver Völker entspräche.

Zu Hilfe kam ihr die starke vitalistische Strömung in der Naturwissenschaft des ausgehenden Jahrhunderts. Ungeahnte Entdeckungen, voran der Galvanismus, schienen geeignet, der mechanischen Naturdeutung den Boden zu entziehen. Ungeduldig eilte man der langsamer fortschreitenden exakten Naturerkenntnis voraus und schuf eine neue Naturphilosophie oder erneuerte vielmehr alte naturphilosophische Ahnungen, die der Natur die geistigen Züge des Menschen liehen und in dem Menschen das geheimnisvolle Walten dunkler Naturkräfte zu entdecken glaubten. Novalis erging sich in kühnsten menschlichen Deutungen der Natur und versetzte nicht weniger kühn chemische und elektrische Vorgänge in das Seelenleben des Menschen. Systematischer wollte Schelling den Weg aufzeigen, auf dem eine immer bewußter werdende Geistigkeit aus der unorganischen Welt in die organische hinaufsteige. Das Universum wurde ihm ein einheitliches Reich des Geistes, der, auf der niedrigsten Stufe noch seiner unbewußt, allmählich zu der vollen Bewußtheit des Menschen sich emporschwinge. Novalis und Fr. Schlegel nutzten sofort die neue Lehre zu Dichtungen, die eine menschlich durchgeistigte Natur vorführten. In Märchen Tiecks ward der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen Natur und Menschenleben von der anderen Seite erfaßt: die rätselhaften Wirkungen, die von der Natur auf Men-

schenseelen ausgeübt werden, gewannen eine ergreifende dichterische Form. Und ganz bewußt sahen Fr. Schlegel und Schelling in den neuen naturphilosophischen Symbolen eine neue Mythologie.

Eine starke Stütze war ihnen Goethes Zustimmung und sein Vorbild. Kein Dichter der Zeit hatte den Mangel einer Mythologie weniger empfunden, keiner weniger über die ihn umgebende »entgötterte Natur« geklagt; schon in jungen Jahren erschaute sein schöpferisches Auge eine geistig belebte und beseelte Natur. Allerdings wagte sich die Durchgeistigung der Natur in den Dichtungen des jungen Goethe nicht an Aufgaben, die der Romantik besonders lieb waren. Den naturphilosophischen Interessen der Romantiker entsprach es durchaus, physikalische und chemische Erscheinungen ins Geistige hinüberzuspielen und etwa von Licht und Schwere in dunklen Versen zu singen. Goethe blieb beim Sichtbaren stehen und setzte fort, was vor ihm und neben ihm einzelne Dichter schon versucht hatten.

Gleichzeitig mit dem jungen Goethe hatte der Frühlingssänger Hölty dem Frühling alle Züge eines göttlichen Jünglings geliehen: Der Blumenschöpfer, der Herzensfeßler, der Wecker des Vergnügens streut Veilchen und Schlüsselblumen, er tanzt heran, er löst die Haare des Hains, er hüllt den Kirschbaum in Blütenschnee. Der Apfelbaum nickt dazu. Des Kirschbaums Wipfel aber säuseln ein Gewölk von Silber um sein wehendes Lockenhaar.

Hölty knüpfte da, wie mancher seiner Haingenossen, an deutschen Minnesang und deutsches Volkslied

an. Blumen und Bäume und alles Getier in Wald und Flur menschlich fühlen, denken und sprechen zu lassen, ist für Walther von der Vogelweide und für die von ihm geleitete Schar ganz selbstverständlich. Bei ihm streiten die Blumen mit dem Klee, wer länger sei. Ebenso gibt im Volkslied die Nachtigall Liebeslehren, die Linde hilft trauern, und die Haselstaude warnt das junge Mädchen, das zum Tanze geht.

Deutschem Sang war solcher Brauch nie ganz verloren gegangen. Mit ganz besonderem Nachdruck indes übte ihn der Dichter der »Trutznachtigall« (1649), Friedrich Spee. Glaubte doch Lenau sogar, der unmittelbare und nächste Nachfolger Spees im Reiche der Natursymbolik zu sein. Beim Morgenrot geht Spee im grünen Wald spazieren und hört die Vögel jubilieren; er befragt die Natur, wo Jesus weile, aber nur das Echo antwortet ihm. Ein andermal unterredet er sich bei Sternenschein mit der beseelten Natur. Feststehende Personifikationen kehren häufig wieder: der Mond ereilt auf braunem Rappen die Mitternacht, die Sonne ruht mit ihren Rossen, bezecht vom Osterwein, die braune Nacht kleidet uns in schwarze Schatten. Ganz vermenschlicht wird die »wunderliebliche Hantierung der Immen oder Bienen«; Spee ruft ihnen zu:

»Auf, auf, ihr kleinen Bienen,
Der Winter ist fürbei;
Schon gaffen jetzt und gienen
Die Blümlein allerlei.«

Die gelben Kriegerlein rühren alsbald stark die Trommen. »Sie zielen scharf mit Augen Zum reichsten Blümlein zart« ... »Gar stark und immer zahlen Die Blätt-

lein ihren Zoll« . . . »Ihr Zähnlein wohlgewetzet Die Bienlein schlagen an« . . . »O wohl, ein friedlichs Rauben, Wie süßer Blumenkrieg!«

Spee nennt das »poetisch beschreiben«. Noch weiter geht er, wenn der Mond »als ein Sternenhirt poetisch eingeführet« wird. Den Bach Cedron »führt« er so »poetisch ein«, daß Lenaus Bewunderung für den kongenialen Poeten ganz begreiflich wird:

»Cedron hieß der Bach mit Namen,
Wohnt an einem hohlen Stein,
Oft zun ihm Gesellschaft kamen.
Doch nun damals war allein;
Saß in seiner grünen Kruften,
Strählet seine Binsenhaar,
Spielet mit gar sanften Luften,
Dacht an keine Kriegsgefahr.

Rohr und Gras und Wasserblätter
Deckten seine Schulter bloß,
Er sich bei dem feuchten Wetter
Leint auf seinen Eimer groß;
Weil doch müd er war gelaufen
Dazumal in starkem Trab,
Er ein wenig wollt verschnaufen,
Goß den Eimer langsam ab.«

Der Bach ist ganz als schäferlicher Sänger im Stil der bukolischen Renaissancepoesie gedacht. Auf einem Röhrlein wohlgeschnitten, auf einem hohlen Ried spielt er seinen Wässerlein seine Klagen vor.

Der junge Goethe wußte wohl kaum von Spee, als er mit gesteigerter Kunst und doch mit verwandten

Mitteln die Natur ins Menschliche hinüberführte. Schon der Straßburger Student personifizierte die Naturerscheinungen und lieh ihnen menschliches Fühlen: »Der Abend wiegte schon die Erde, Und an den Bergen hing die Nacht; Schon stund im Nebelkleid die Eiche, Wie ein getürmter Riese, da, Wo Finsternis aus dem Gesträuche – Mit hundert schwarzen Augen sah. Der Mond von seinem Wolkenhügel Schien schläfrig aus dem Duft hervor; Die Winde schwangen leise Flügel, Umsausten schauerlich mein Ohr; Die Nacht schuf tausend Ungeheuer ...« Seine fortschreitende Naturerkenntnis lehrte ihn, im stillen Busch, in Luft und Wasser seine Brüder kennen. Wir begreifen, daß die romantische Naturphilosophie von Anfang an Goethes Dichten zum Muster sowohl wie zum Beleg ihrer Theorie stempelte. Erblickte doch um 1802 Schelling in Goethes »Faust« einen »ewig frischen Quell der Wissenschaft« und erwartete von ihm, er werde »die Wissenschaft in dieser Zeit verjüngen«; und so forderte er denn alle, die in das Heiligtum der Natur dringen wollten, auf, sich »diesen Tönen aus einer höheren Welt zu nähern«.

Man beachte wohl: die Wissenschaft soll von Goethes »Faust« lernen, der naturphilosophische Adept soll nicht bloß die Dichtung im Auge haben, er hat aus Goethes Naturbeseelung wissenschaftliche Erkenntnisse im Sinne Schellings zu holen. Das entscheidet. Die Schelling, Fr. Schlegel und Novalis wollen durch ihre neue Mythologie nicht nur die Poesie auf einen poetischeren Boden stellen; vielmehr soll etwa das Märchen im »Ofterdingen« unmittelbar in

die Geheimnisse der Naturphilosophie einführen und der Erkenntnis dienen. Wieweit Goethe den romantischen Genossen auf diesem Pfade gefolgt ist, bezeugt sein dithyrambischer Sang »Weltseele«. Nicht die Dichter allein, auch die naturphilosophischen Weltbeseeler begrüßt hier Goethe:

»Ihr greifet rasch nach ungeformten Erden
Und wirket schöpferisch jung,
Daß sie belebt und stets belebter werden
Im abgemeßnen Schwung.

Und kreisend führt ihr in bewegten Lüften
Den wandelbaren Flor
Und schreibt dem Stein in allen seinen Grüften
Die festen Formen vor.

Nun alles sich mit göttlichem Erkühnen
Zu übertreffen strebt;
Das Wasser will, das unfruchtbare, grünen,
Und jedes Stäubchen lebt . . .«

Mit der Naturphilosophie der Romantiker und Goethes steht Lenaus Natursymbolik in tiefem inneren Zusammenhang. Sie geht mit Absicht hinaus über eine bloße Vermenschlichung der Naturerscheinungen; sie zielt auf einen neuen Mythos und möchte — bewußt oder unbewußt — die Forderung einer neuen Mythologie erfüllen, indem sie dem Leben der Natur einen menschlich-durchgeistigten Charakter schenkt.

Lenau hat sich auch ausdrücklich über die künstlerischen Absichten seiner Natursymbolik ausgesprochen. Er lehnte die verwandten und doch grundverschiedenen Dichtungen anderer ab; und er umschrieb

das Ziel, das er sich selber setzte. Er legte am 28. Juni 1834 Anton Schurz seine Einwände gegen eine Poesie vor, die lediglich die Natur nachzeichne, und tadelte an den Gedichten von Schurz und von Karl Mayer das »Hinausgehen in den Wald, dieses Herumspionieren, ob die Natur nicht irgendwo einen poetischen Anhaltspunkt biete, gleichsam eine Blöße gebe, wo ihr beizukommen ist«. Er fügte hinzu: »Bei dieser Manier ... lebt der Dichter gar zu sehr in der Außenwelt; er lauert beständig auf Naturerscheinungen, an welchen er am Ende bloß herumdeutelt. Ich meine, der Dichter soll seine Gebilde im Innern und aus seinem Innern hervorschaffen, und die äußere Natur soll ihm nur aus der Erinnerung, die im Augenblicke der dichterischen Tätigkeit freilich zur fruchtbaren Anschauung werden muß, gewisse Mittel suppeditieren. Kürzer: die angewandte und zum Symbol gewordene Naturerscheinung soll nie Zweck, sondern nur Mittel sein zur Darstellung einer poetischen Idee.«

Ein Blick in Karl Mayers Verse erläutert sofort den Brief. Sein Ehrgeiz war, in engstem Rahmen Landschaftsbildchen zu geben. Eine Gegend, ein Wald im Sonnenschein, eine alte Burgruine im Regen, eine Blumengruppe wird in wenigen, häufig in nur vier Versen geschildert:

»Eine weite, blaue See,
Nußbaumvolle Wiesenhöh,
Angelände, Fischerhütten,
Wellen, die ans Ufer schütten,
Weißer Alpen Felsenzinne —
Komm und werd des Zaubers inne.«

Oder noch knapper:

»Du grüner Wald,
Wirst nimmer alt!
Mit deinem Laub ward wieder jung
Waldamsellied und Eichhornsprung.«

Zuweilen wird personifiziert:

»Sich spiegelnd, saugt der Sonne Rund
Dort Quelles Kühlung ein;
Der kalte Quell aus Bergesgrund
Labt sich am Sonnenschein.«

Besonders gern wird Natur und Menschenleben in Parallele gebracht und eine nachdenkliche Anwendung dem Naturbild angefügt:

»Den Rehbock hab ich aufgeschreckt.
Wie hat er laut den Wald durchscholten!
Wer Einsame im Grünen weckt,
Dem wird mit schlechtem Dank vergolten.«

Oder:

»Hört ihr der Raben Abendgruß
Beim Wiedersehn im Wald?
Wie sich der Freude Redefluß
Auch hier entgegenwallt!«

Ganz beschauliche allegorische Deutung bieten die Verse:

»Aus Dickicht und aus Regennacht
Blinkt mir des Scheinwurms stille Pracht.
Stets weiß uns Gott auf finstern Wegen
Auch Funken Trostes nah zu legen.«

Lenau sieht ganz richtig, wie solche Verslein entstehen. Karl Mayer geht wirklich in die Natur hinaus und spioniert, wo er einen poetischen Anhaltspunkt

finde. Beständig lauert er auf Naturerscheinungen; er kommt dabei über ein Herumdeuteln nicht hinaus. Lenau möchte die Enge solcher Studienblätter überwinden. Der Stoff, den die Natur bietet, soll — so denkt er — dem Dichter als längsterworbener Vorrat bereitliegen, um im Augenblicke des Dichtens der poetischen Idee dienen zu können.

Noch war hier von Lenau nicht ausgesprochen, wie dieser Stoff, den die Natur schenkt, zu einer symbolischen Verwertung sich erheben könne. Lenau bot die notwendige Ergänzung in einer Kritik, die zu seinen allerwichtigsten Bekenntnissen zählt; sie wird auch oft angeführt, aber beinah durchaus ungenügend gedeutet. Sie ist fast gleichzeitig mit dem Briefe an Schurz entstanden. Es ist die Rezension, die Lenau 1834 über Georg Keils Sammlung »Lyra und Harfe« schrieb.[78] Er verwirft da die Naturpoesie der Dichter des 18. Jahrhunderts. Sie begnüge sich, eine Reihe von Naturerscheinungen aufzuzählen, die weder durch Empfindung noch durch Situation in einen lebendigen Verband gebracht seien, oder sie ziehe nur eine Parallele zwischen irgendeiner Erscheinung des Menschenlebens und einer korrespondierenden Erscheinung aus der Natur. Weder jener »sterilen Enumeration« noch diesem »bloß verständigen Parallelismus« erkennt Lenau den Wert einer künstlerischen Darstellung zu. »Die wahre Naturpoesie muß unseres Bedünkens die Natur und das Menschenleben in einen innigen Konflikt bringen, und aus diesem Konflikte ein drittes Organisch-Lebendiges resultieren lassen, welches ein Symbol darstelle jener höhern geistigen

Einheit, worunter Natur und Menschenleben begriffen sind.« Daß Ansichten Schellings diesen Worten zugrunde liegen, ist längst erkannt worden. Dennoch verträgt auch heute noch der Zusammenhang genauere Betrachtung. Schellings Identitätsphilosophie hat, hinausgehend über alle dualistische Scheidung von Natur und Geist, streng monistisch »jene höhere geistige Einheit, worunter Natur und Menschenleben begriffen sind«, gedanklich erfaßt. Natürlich ist es ganz gleichgültig, ob der Denker Lenau Dualist oder Monist war, als er die Rezension niederschrieb. Was ihm indes als künstlerische Notwendigkeit sich offenbarte, ist ein Gegenstück der Identitätsphilosophie, es ist künstlerischer Monismus. Der Dichter, so meint es Lenau, muß vergessen lassen, daß er Geistiges ins Naturleben nur hineindeute und daß er die verwandten Züge beider Reiche in einen künstlichen Zusammenhang bringe. Er muß die Naturerscheinung als ein Stück des durchgeistigten Lebens ihr eigenes, selbständiges Dasein führen lassen. Die beseelte und vermenschlichte Natur hat dem Dichter zum Erlebnis zu werden, wenn anders der unkünstlerische Beigeschmack einer allegorischen Deutung verschwinden soll. Wirklich erlebt der Künstler Lenau das Werden, Blühen und Vergehen des Frühlings wie einen menschlichen Vorgang. Was sich da abspielt, wirkt auf den Dichter nicht anders als ein Menschenleben. Es hat dadurch eigene Lebenskraft gewonnen, es ist etwas Organisch-Lebendiges geworden.

Selbstverständlich wächst solche Kunst über einen »bloß verständigen Parallelismus« ebenso empor wie

über die »sterile Enumeration« einzelner Naturerscheinungen. Sie schafft Mythen von eigener Kraft und selbständiger Entwicklungsfähigkeit. Wieweit Lenau dabei der Dichtung anderer verpflichtet ist, bleibt Nebensache; er selber ahnte wohl kaum, wie stark ihm besonders Goethe oder echte Romantiker wie Novalis und Brentano vorgearbeitet hatten. Ganz gewiß aber ließ Lenau die ängstlichen Momentaufnahmen Karl Mayers weit hinter sich, ebenso wie die »Liederproben« Georg Keils. Keil zählt einmal (bemerkt Lenau) »eine Menge freundlicher Naturerscheinungen je vier und vier in jeder Strophe auf, und nach jedem Doppelpaar wird gesagt, daß dies alles recht schön sei. Durch eine solche Aufzählung wird die Natur für den Leser getötet, und das vermeintliche Poem ist nichts als ein wohlgereimtes Inventar über die Verlassenschaft der Verblichenen«. Diesem Beispiele steriler Enumeration konnte Lenau ein Beispiel bloßer Verstandesparallele aus Keils Gedichten anfügen, das sich durchaus mit Mayers Brauche deckt: »Die vom Sonnenbrande durchglühte Erde findet Linderung und Erquickung in wohltätigem Regen; das von Schmerzen durchglühte Menschenherz findet die seinige in den wohltätigen Tränen.«

Für seine neue organisch verlebendigte Dichtung glaubte Lenau die Voraussetzung in der »charakteristischen Ironie der neuesten Poesie« zu finden. »Scheint es doch, als ob gerade die ironische Auffassung des Menschenlebens, und ihre schmerzliche Nichtbefriedigung das Herz des Dichters näher zur Natur drängt, um in einem innigeren Verkehr mit

derselben die ideale Befriedigung zu suchen, welche in der einseitigen Dissonanz der Ironie nimmer zu finden ist.« Auch in diesem künstlerischen Falle also wäre Identitätslehre und Organismusgedanke notwendige Ergänzung romantischer Ironie.

Lenau ist es in einzelnen Dichtungen vollauf geglückt, organisch-lebendige Mythen zu ersinnen. So in den Gedichten, die am Eingange dieser Studie angeführt sind: »Himmelstrauer«, »Der Lenz«, »Frühlings Tod«. Hier ist in kühner Beseelung der Naturvorgänge etwas Organisch-Lebendiges entstanden, ist die Naturerscheinung Symbol geworden für eine höhere Einheit, die Natur- und Menschenleben in sich begreift. Sterile Enumeration von Naturerscheinungen waltet auch nicht in dem Liede »Herbstgefühl«: Der Buchenwald ist herbstlich schon gerötet, wie ein Kranker, der sich zum Sterben neigt. Das Bächlein zieht und rieselt kaum hörbar das Tal hinab, wie durch das Sterbgemach die Freunde leise schreiten.

»Ein trüber Wandrer findet hier Genossen,
Es ist Natur, der auch die Freuden schwanden,
Mit seiner ganzen Schwermut einverstanden,
Er ist in ihre Klagen eingeschlossen.«

Wohl könnte da noch eingewandt werden, daß Lenau Natur und Menschen doch nur in »sorgliche Parallele« bringe. Ganz menschlich gefaßt, ganz menschlich gefühlt ist hingegen das Leben der Natur in der »Sturmesmythe«:

»Stumm und regungslos in sich verschlossen
Ruht die tiefe See dahingegossen,
Sendet ihren Gruß dem Strande nicht;

Ihre Wellenpulse sind versunken,
Ungespüret glühn die Abendfunken,
Wie auf einem Totenangesicht.«

Kein Blatt am Strande wagt zu rauschen. Betroffen lauschen die Bäume. Um den Todesfrieden breitet die Nacht Schleier um Schleier. Plötzlich tauchen am Horizonte dunkle Wolken auf, kommen eilig heraufgefahren und reihen sich um die stumme Schläferin. Zitternd schauen sie auf das stille Bett; sie fürchten, die alte Mutter, die See, sei tot.

»Nein, sie lebt! sie lebt! Der Töchter Kummer
Hat sie aufgestört aus ihrem Schlummer,
Und sie springt vom Lager hoch empor:
Mutter — Kinder — brausend sich umschlingen
Und sie tanzen freudenwild und singen
Ihrer Lieb ein Lied im Sturmeschor.«

Selbstverständlich kann (wie im »Herbstlied«: »Rings trauern die Entlaubten«) an ein mehr oder minder beseeltes Naturbild eine Betrachtung sich knüpfen, die das eigene Fühlen des Dichters den Gefühlen der Natur gegenüberstellt: das Tannenreis grünt im Frühling und im Winter; die Buche schwindet lebenssatt im Froste. »Zu meiner Seele Trauer Die Buche besser stimmt, Daß sie den Winterschauer Sich so zu Herzen nimmt.« Doch gelegentlich weicht Lenau ganz von seinem Vorsatz ab und fügt an ein Naturbild voll mythenschaffender Erfindungskraft einen verwandten menschlichen Fall, durch den das Gedicht einer allegorischen Deutung bedenklich nahekommt. Merkwürdigerweise trifft dies bei einem Gedichte zu, das nicht nur im Jahre 1834 — also gleich-

zeitig mit den angeführten grundsätzlichen Kundgebungen –, sondern auch in gewolltem Gegensatz zu Karl Mayers Art und Kunst gedichtet ist. Es ist »Der Schmetterling«, der Lenaus »Faust« zur Einleitung dient. Karl Mayers Verse »Am Seegestade« lauten:

»O Schmetterling, hinaus dem Wind
Folgst du ins blaue Meer;
Hinaus trägt er dich sanft und lind,
Doch auch zum Ufer her?«

In sieben Strophen instrumentiert Lenau das magere Thema Mayers mit allem Reichtum seiner vermenschlichenden Phantasie. In diesen sieben Strophen zeichnet er den Schmetterling, der den trauten Blütenstrand verläßt, weil trügerisches Meergras ihm schönere Wiesen vorlügt, dann jedoch vom Winde erfaßt, vergebens zum Strande zurückstrebt und, von Schiffern wehmutsvoll betrachtet, den Wellen zur Beute wird. Dem Naturbild folgt alsbald eine allegorische Deutung:

»O Faust, o Faust, du Mann des Fluches,
Der arme Schmetterling bist du!
Inmitten Sturms und Wogenbruches
Wankst du dem Untergange zu.

Du wagtest, eh der Tod dich grüßte,
Vorflatternd dich ins Geistermeer;
Und gehst verloren in der Wüste,
Von wannen keine Wiederkehr!

Wohl schauen dich die Geisterscharen,
Erbarmen lächelnd deinem Leid;
Doch müssen sie vorüberfahren,
Fortsteuernd durch die Ewigkeit.«

Liegt nicht hier ein »verständiger Parallelismus« vor? Auch die zum Symbol gewordene Naturerscheinung ist nicht Selbstzweck. Poetisch echter sind gewiß Gedichte, die von der Natur ausgehen und menschliches Fühlen ihr leihen, als diese Allegorie, die schließlich doch nur dem Lebenswege Fausts ein Naturbild mühsam nachkonstruiert. Ganz in Gegensatz zu den einheitlichen Schöpfungen seiner neuen Naturmythologie tritt Lenau vollends, wenn er, wie im Eingang des »Ewigen Juden«, in einer Kette von Vergleichen, die von der Natur zum Menschenleben und von diesem zu jener hin und her schweifen, dem Leser fast unverständlich wird:

»Nun kam ein Regen; daß der Himmel weine,
Erkennt das Herz an kahlen Felsenriffen,
Wo es vom Regen traurig wird ergriffen,
Daß er nicht wecken kann die toten Steine.
So ruft umsonst ein Strom von heißen Tränen
Den Trümmern ausgetobter Leidenschaften:
Wach auf, blüh auf aus deinen Todeshaften,
O Liebe! süßes Quälen! Hoffen! Sehnen!«

Welch mühsamer Parallelismus wieder! Regen und Tränen, Felsen und Trümmer ausgetobter Leidenschaften; der Regen kann die Felsen nicht wecken, die Tränen vermögen das leidenschaftliche Herz nicht zu neuem Hoffen zu bringen. Und all das eingefügt in eine Hochgebirgswanderung, die ihrerseits nur den Eingang des ganzen Gedichtes bildet. Wie ausgeklügelt, wie fernab von der gestaltenbildenden Kunst des »Lenzes«, der »Himmelstrauer«, also der reifen Gedichte, die wirklich das romantische Programm erfüllen.

Trotzdem und obwohl die Rezension wie der Brief an Schurz ganz und gar Schellings Geist atmen, sei hier festgestellt: Lenau schafft wohl im romantischen Sinn eine neue Mythologie, aber, ungleich den Novalis und Friedrich Schlegel, will er durch sie nur künstlerische Zwecke erreichen; er beseelt die Natur; ihre Rätsel will er nicht deuten, der Erkenntnis nicht dienen. Dieselbe Kluft trennt von den frühromantischen Sehern alle Künstler, die sich von ihnen inspirieren ließen. Progressive Universalpoeten, wollen jene mit einem Schlage alle Probleme des geistigen und sittlichen Lebens lösen. Sie glauben zu wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält; doch wenn sie als berufene Seher die Geheimnisse der Welt enthüllen, geht ihnen zuweilen das Kunstwerk, das sie schaffen wollten, über all ihren hohen Zielen verloren. Diese hohen Ansprüche hat keiner energischer abgeschüttelt als Heine; keiner hat mit freierer, künstlerisch gleich ungebundener Hand die romantischen Ideen- und Formenschätze ausgebeutet. Und neben ihn tritt Lenau. Nicht daß etwa Heines Naturbeseelung, wie es oft geschieht, mit der Lenaus vermengt werde! Heines Natur ist ein Zaubergarten, der seine eignen Gesetze hat, eigenwillig und kapriziös. Bald weht uns die kräftige Luft des deutschen Waldes an, bald atmen wir die schwülen Düfte orientalischer Vegetation. Die Linde blüht, die Veilchen kichern und kosen und neben ihnen leuchtet die Lotosblume in ihrer Pracht: die Nachtigall singt, und rehäugige Gazellen hüpfen herbei. Ein aus freier Phantasie erschaffenes Märchenheim. Die belebte Natur ist nur Dekoration.

Ganz anders Lenau, der zusammen mit einer feinfühligen Landschafterin, mit Emilie Reinbeck, der Natur in wechselseitiger Belehrung künstlerische Seiten abzusehen strebte. Was schiert es Heine, ob am Nordseeufer wirklich Blütenbäume rauschen und Blumen mit bunten Augen duften? Und wenn ihm die beseelte Natur einmal mehr als Dekoration ist, wenn er von der Lotosblume und von ihrem Buhlen, dem Monde, singt, steckt er da nicht eigentlich Mann und Weib nur in eine phantastisch-stimmungsvolle Hülle? Ein beobachtetes Naturbild liegt bei Heine selten nur zugrunde. Ganz anders nahe kommt Gottfried Keller der Art Lenaus:

»Berghinan vom kühlen Grund
Durch den Wald zum Felsenknauf
Haucht des Frühlings holder Mund,
Tausend Augen tun sich auf.

Sachte zittert Reis an Reis,
Langt hinaus, noch halb im Traum,
Langt und sucht umher im Kreis
Für drei grüne Blättlein Raum.

Doch mit lautem Wellensang
Weckt der Bach die Waldesruh,
Mitten drin am jähen Hang
Schläft ein Trumm von einer Fluh.«

Mitgerissen springt es behend von Stein zu Stein. Trunken von der wilden Flucht, ruht es endlich schwindelnd am Wiesenrain. Da ist mit treuem Malerauge ein Stück Natur geschaut und nur um seiner selbst willen menschlich gefaßt. Nicht die Menschenseele gilt

es zu deuten, sondern der Natur eine Seele einzuhauchen. Im Eingang des Gedichtes »Nachtfahrer« schafft vollends Keller ein Bild von böcklinischem Farbenzauber, und auch da ists ihm, wenn er die Natur vermenschlicht, nur um die Natur zu tun, nicht um den Menschen:

»Es wiegt die Nacht auf himmelweiten Schwingen
Sich auf der Südsee blauen Wassergärten,
Daraus zurück wie Silberlilien springen
Die Sterne, die in tiefer Flut verklärten.

Wie ein entschlummert Kind an Mutterbrüsten
Ruht eine Insel selig in den Wogen,
So weich und weiß ist um die grünen Küsten
Die Brandung rings, ein Mutterarm, gezogen.«

Lenau erreicht Kellers hier geübte Kunst vielleicht nie ganz, aber auch er kann den letzten Beigeschmack allegorischer Verknüpfung verbannen und ein reines beseeltes Naturbild schaffen wie das Gedicht »Im Frühling« (Liebesfeier):

»An ihren bunten Liedern klettert
Die Lerche selig in die Luft;
Ein Jubelchor von Sängern schmettert
Im Walde voller Blüt und Duft.

Da sind, soweit die Blicke gleiten,
Altäre festlich aufgebaut,
Und all die tausend Herzen läuten
Zur Liebesfeier dringend laut.

Der Lenz hat Rosen angezündet
An Leuchtern von Smaragd im Dom,

Und jede Seele schwillt und mündet
Hinüber in den Opferstrom.«

Welche Bedeutung innerhalb seines Schaffens Lenau selbst seiner Natursymbolik zuwies, bestätigt eine (von L. A. Frankl[79] überlieferte) Äußerung über einen Aufsatz Dingelstedts. Lenau warf es Dingelstedt vor, daß er seine Natursymbolik, »ein wichtiges Moment«, nicht berühre. Gleichzeitig stellte er die schon angeführte Behauptung auf, daß seit Spee keiner in gleicher Weise Natursymbolik wieder aufgegriffen habe. Heute sind Arbeiten über Lenaus Naturschilderungen häufig anzutreffen. Doch die Säkularstudien von Theodor Gesky (Lenau als Naturdichter, Leipzig 1902) und Camillo von Klenze (The treatment of nature in the works of Nikolaus Lenau, Chicago 1902) bringen zwar reiches Material zusammen, gedenken der Bekenntnisse Lenaus und ordnen fleißig die wichtigsten Stellen seiner Dichtungen in Rubriken, die den verschiedenen Seiten seiner Naturdichtung entsprechen; doch sie finden nicht das erlösende Wort und auch nicht den rechten Faden, an dem alles aufzureihen wäre.

Lange galt als charakteristischer Grundzug von Lenaus Naturschilderung und sogar seiner ganzen Poesie, daß er sich gern in der öden ungarischen Pußta bewege und sie mit ihren bunten Zigeunergruppen, ihrem trüben Himmel, ihrer einsamen Melancholie vergegenwärtige. Die Tatsache ist unbestreitbar. Doch ihre Bedeutung scheint nicht immer richtig erfaßt zu werden.

Mit seinen Sängen von Zigeuner- und Husarenleben

eröffnet Lenau innerhalb der exotischen Dichtung, die zur Zeit seines Auftretens ein Liebling des Publikums war, eine neue Bahn. Chateaubriand und Byron (dieser knüpft an die Poeten der Seeschule an) hatten schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Leser an die reiche Farbenpracht Amerikas und des Orients gewöhnt. Die orientalisch-wissenschaftlichen Bemühungen der deutschen Romantik trieben weiter. Goethes »Westöstlicher Divan« stützte sich auf diese neuen Entdeckungen; Goethe pfiff seit 1816 nach Osten und, als 1819 der »Divan« erschien, folgten ihm all die lieben kleinen Sänger Deutschlands. Die Modepoesie des Philhellenismus kam hinzu; Goethe war da beteiligt, noch stärker lockte mit Wort und Tat abermals Byron, der 1824 im fernen Osten starb. Chamisso vereinigte in sich alle diese Interessen und blieb exotischer Dichtung spanischen, korsischen, orientalischen, amerikanischen Charakters, besonders der Poesie der »Wilden« ausnehmend geneigt. Als Viktor Hugo dem Wunsche des Tages mit seinen »Orientales« entgegenkam, konnte er ihnen im Vorwort (Januar 1829) die beachtenswerten Worte mitgeben: »On s'occupe aujourd'hui, et ce résultat est dû à mille causes qui toutes ont amené un progrès, on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était hélleniste, maintenant on est orientaliste.« Und er fügte hinzu: »Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de pré-

occupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu.«

Ein Stück Orient, sicher ein durchaus exotisches Land ist den westeuropäischen Kulturnationen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Vaterland Lenaus. War Ungarn doch noch im 17. Jahrhundert Teil des osmanischen Reiches gewesen. Der Zauber magyarischer Landschaft mit ihren Steppen und Pferdehirten, Husaren, Räubern und Zigeunern war vor Lenau von deutschen Dichtern kaum berührt worden. Theodor Körner, der gewandte, hatte 1812 seinem »Zriny« den Reiz ungarischer Trachten zu leihen nicht versäumt. Brentano hatte ferner mit feiner Spürnase nationale Eigenheiten Ungarns herausgefühlt und sie in seine Humoreske »Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter« (1817) ebenso hineinverwoben, wie er sein Talent, den eigentümlichen Ton eines Dialektes oder eines Jargons zu treffen, derselben Erzählung dienstbar machte. Für Lenau blieb gleichwohl viel übrig. Er kannte die Landschaft weit besser; als feiner Naturbeobachter lauschte er ihre geheimste Stimmung ihr ab. Dennoch ist weit weniger Lenaus Auge als sein Ohr Ursache des intimsten Reizes seiner Dichtungen vom Pußtaleben. Nicht nur mit dem Gesichtssinn ist die Natur da erfaßt, sondern vor allem mit einer außerordentlichen Gabe, den musikalischen Rhythmus nachzuerleben und ins Kunstwerk zu übertragen. Lenaus grundmusikalische Anlage machte ihn dem Zigeunertum wie dem heißblütigen Pußtensohne von vornherein kongenial.

Weit mehr dem Akustischen als dem Optischen entstammt die Wirkung seiner Heidebilder. Öde liegt die Heide da, still und leer, von Disteln übersäet. Drüberhin ziehen trübe oder rotbeglänzte Wolken. Stiller Mondabend oder finstere Mitternacht steigert noch den Eindruck endloser Einförmigkeit der düsteren Steppe. Plötzlich kommt in die tote Natur ein mächtiges Leben. Ein Pferdehauf rast daher, mit Geißelhieben von Hirten getrieben; ebenso rasch ist er wieder verstoben. Und es ist still wie vorher.

Oder Lenau versetzt seinen Leser mit einem Ruck aus der dumpfen Ruhe der Heide in die Heideschenke. Zigeuner spielen auf, Burschen schwingen ihre Mädchen im Tanz.

Wer jemals der Musik der Zigeuner gelauscht hat, kennt diesen raschen Wechsel von Moll und Dur. Langgezogene melancholische Töne rühren mit bedrückender Wehmut das Herz; und unversehens sprüht ein Feuerwerk wilder Akkorde empor, das ebenso rasch ausatmet. So hat Lenau Beethoven gespielt. In diesem Rhythmus komponiert ist »Die Werbung«, die glänzendste Leistung von Lenaus magyarischer Heimatkunst, ein melodisches Kunstwerk, das in dauerndem Wechsel von weichen und harten Stimmungen dreimal mit immer stärkeren Tönen vom Piano zum Fortissimo emporsteigt, um endlich dumpf auszuklingen.

Der Meister, dem berückende Stimmungsbilder der Heimat geglückt waren, durfte annehmen, daß er den Zauber exotischer Landschaft besser und wirksamer heraufbeschwören könnte als viele seiner Dichter-

genossen. Phantastische Reisebeschreibungen, in denen Amerika als Land der Riesenströme und der unermeßlichen Wälder voll Blüten und Düfte erschien, lockten ihn an. Die neue Welt sollte ihm eine neue Welt der Poesie schenken. Altgeübte, längstbewährte Kunst wollte er an neuem Stoffe betätigen. Es kam indes nur zu einer großen Enttäuschung und zu einem traurigen Versagen. Was er vom Leben der Indianer erschaute und besang, hatten andere, vor allem Chamisso, schon früher verwertet. Lenaus »Indianerzug« setzte nur die sentimentale Klage fort, die in Chamisso die verfolgten und unterdrückten Urbewohner Amerikas wachgerufen hatten. Seine »Drei Indianer« übernehmen lediglich das Stoffmotiv von Chamissos »Mordtal«: den freiwilligen Selbstmord des indianischen Helden, der sich gegen die Weißen müde gekämpft hat. Die amerikanische Landschaft aber ließ ihn kalt. Nur ein fast erstorbener Urwald in Ohio und der Niagara wirkten ästhetisch auf ihn. Wiederum mag die ausgesprochen akustisch-rhythmische Begabung Lenaus im Spiele sein. Die heimische Landschaft hatte zu seinem Ohre gesprochen; in Amerika erlebte er ähnliches nur im stillen Urwald oder beim Brausen des Wasserfalls.

Noch fehlt die große Biographie Lenaus, die, neben den anderen Grundzügen seiner Persönlichkeit, der mythenschaffenden Naturbeseelung ihre Stelle im Gesamtbilde anwiese. Dennoch darf jetzt schon behauptet werden, daß dem Elemente, in dem man einst das Wesen Lenaus und seiner Dichtung erblickte, nicht eine alles beherrschende Stellung zukommt: seinem

Weltschmerz, seinem Byronismus. Natürlich darf Lenau nicht fehlen, wenn in einer treufleißigen, aber nicht sehr förderlichen amerikanischen Dissertation »Types of Weltschmerz in German poetry« (New York 1905) festgestellt werden: W. A. Braun, ein Schüler von Calvin Thomas, vergleicht da Lenau mit Hölderlin und Heine. Die beiden Franzosen indes, die in neuerer Zeit größere wissenschaftliche Arbeiten über Lenau geschrieben haben, L. Roustan (Lenau et son temps, Paris 1898) und L. Reynaud (N. Lenau poète lyrique, Paris 1905), lassen die byronischen Züge Lenaus nur im Chor seiner Eigenheiten mitgehen. Reynauds feinfühlige und tiefgrabende, in Einzelheiten freilich etwas unsichere Studie bespricht Lenaus Verhältnis zu Byron an der Stelle, die den Zusammenhang des Dichters mit der Literatur seiner Zeit darstellt, und läßt sich in einem besonderen Abschnitt innerhalb der Charakteristik der Lyrik über den Weltschmerz aus. Auf deutschem Boden fehlen größere zusammenfassende Arbeiten über Lenau. Der treffliche Kenner Lenaus, Eduard Castle, der den zahllosen, von anderen besorgten Ausgaben Lenaus jetzt endlich eine kritische Edition im Insel-Verlag nachfolgen läßt, wird uns wohl auch noch eine umfängliche Biographie schenken. Seine zahlreichen kleineren Arbeiten über Lenaus Leben und Dichten sagen — gewiß mit Absicht — wenig von Weltschmerz, fast nichts von Byron.

Vor einigen Jahrzehnten noch wäre gleiches undenkbar gewesen.

Einer der ersten Kritiker Lenaus, Berthold Auer-

bach, hielt 1862 einen Vortrag über den »Weltschmerz, mit besonderer Beziehung auf Nikolaus Lenau«.[80] Fast ganz wurde ihm die Charakteristik zu einer Parallele mit Byron. In Faust, Ahasver, Don Juan erblickte Auerbach die drei Stoffe, »die der Weltschmerz, sobald er zu objektiven Stoffen greift, sich auswählt und sie nur bald mit anderm Namen und Kolorit variiert«. Lenau habe alle drei Repräsentanten des Weltschmerzes, Byron nur den einen mit Nennung des Namens, die anderen aber in ihrem Wesen vielfach behandelt und rückgehend auf den ersten Konflikt, den die Menschheit nennt, sich auch Kain zum Thema gewählt. Und in solchen Parallelen, Gemeinsames und Trennendes betonend, führte Auerbach den Vergleich beider Dichter durch. Wolfgang Menzel, der schon 1833 mit Lenau sich beschäftigte, wies immer auf den »kranken Punkt in Lenaus Seele« hin, sah überall nur seine »schwarze Melancholie«. Und so ging es weiter. 1869 schrieb Ernst Gnad eine Studie »Der Weltschmerz in der Poesie«[81] und führte, was Auerbach gesagt hatte, in Gegenüberstellungen von Lenau, Byron, Heine, Leopardi weiter aus. Noch 1883 suchte Daniel Jacoby[82] das Gemeinsame in Byrons und Lenaus Schaffen, gestand auch manche Ähnlichkeit im einzelnen zu, legte indes doch schon das Hauptgewicht auf die Gegensätze: »In der Natur fand er nicht Tröstung und Beruhigung, wie der doch viel herbere Lord Byron, welcher, stark angewöhnt das Schwerste zu tragen, mehr mit den Einrichtungen dieser Welt, mit der menschlichen Gesellschaft grollt als mit dem Himmel oder dem Schicksal«; Ja-

coby bemerkte auch, der sarkastischen Stimmung des Briten, die mit der überirdischen Sehnsucht fast abgeschlossen habe, stehe Lenau fern. Carl Busse nannte endlich Lenau neben Heine den »bedeutendsten jener Poeten, die ihre Verwandtschaft mit oder Abhängigkeit von Byron niemals verleugnen«; aber auch ihm wurde bei näherer Betrachtung das Trennende wichtiger als das Verbindende.[83] Castle nannte in seiner kurzen Biographie Lenaus (Leipzig 1902) Byron nur, wo unzweideutige Berührung vorliegt, so beim »Don Juan«, oder wenn er das Lied »An mein Vaterland« mit Childe Harolds Abschiedslied zu vergleichen hatte.

Hier sei nicht unbedingt der neueren Kritik zugestimmt. Fast scheint es, als ob heute Byrons Wirkung auf deutsche und nichtdeutsche Dichter allzu skeptisch angesehen werde.

Vielleicht ist diese Tatsache auf die vertiefte Erkenntnis zurückzuführen, die in neuester Zeit der deutschen Romantik erstanden ist. Hat die Romantik doch manchen Zug von Byrons Dichten und Leben vorweggenommen. Die Wandlung in der Erfassung Lenaus aber ist überhaupt ein beachtenswerter Beitrag zu einer Psychologie und Biologie der Kritik. Was sich da abspielte, kann bei neueren wie bei älteren Dichtern gleichmäßig beobachtet werden: die Stellung, die ein Künstler im Bewußtsein seiner nächsten Zeitgenossen einnimmt, unterliegt fast immer dem Schlagworte, das der Zeit von der Mode diktiert wird. Nur langsam und allmählich löst sich der Bann; dann erst kommt das eigentliche Wesen des Künstlers zur Geltung.[84]

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts standen Publikum und Kritik unter dem Banne der Schlagwörter Byronismus und Weltschmerz. Wer immer auftrat, ward, wenn nur eine entfernte Ähnlichkeit bestand, zum Schüler Byrons und zum Weltschmerzdichter gemacht, seiner Dichtung durch solch vorschnelles Rubrizieren meist ihr feinster Schmelz abgestreift. Wie billig war damals der Titel eines »deutschen Byron«! Heine erhielt ihn beim ersten Auftreten; und das mag noch hingehen. Dann kam Platen an die Reihe; und sogar der liebenswürdigste aller gemütvollen Philister, Chamisso, mußte sich den Ehrentitel gefallen lassen.

Einige Jahrzehnte zurück, und wir sehen, wie der junge Goethe von Lichtenberg und sogar von Lessing schlechtweg mit den Stürmern und Drängern auf eine Stufe gestellt wird. Wo die wissenschaftliche Forschung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mühsam wieder das Gemeinsame rekonstruierte, das Goethe mit den Klinger, Lenz, Wagner verband (es war ja längst dem Bewußtsein der Leser von »Götz« und »Werther« entschwunden), da sahen Lessing und Lichtenberg nicht die eigenste Schönheit junggoethischer Kunst, nur die Manier einer Schule, die ganz auf einen Ton gestimmt war.

Wissenschaftliche Forschung weiß heute zu scheiden, was in der Kunst des jungen Goethe seiner Persönlichkeit, was dem Sturm und Drang gehört. Die Züge, die in Goethes innerstem Wesen wurzeln, und die Eigenheiten, die er mit seiner Generation teilt, die ihn also mit seinen Zeitgenossen zu einer geschlosse-

nen Gruppe verbinden, treten in ihrem Gegensatze klarer und klarer hervor. Ebenso soll das Band, das einst Lenau und Byron im Bewußtsein ihrer Zeitgenossen zusammenschloß, auch von dem nicht zerschnitten werden, der den individuellen Ton von Lenaus Kunst stark heraushört. Es gibt in Lenaus Wesen eine Stelle, an der Byrons Name immer wird genannt werden müssen.

Wenn Castle von den Wirkungen der ersten enttäuschenden Liebe Lenaus spricht, sagt er sehr richtig: »Die Scham, das Reinste, das Edelste an eine Unwürdige vergeudet zu haben; der Ekel vor einer Gemeinheit, die unverzeihlich, weil man selber beinahe in ihr erstickt wäre; Gewissensqualen und Gewissenszweifel bemächtigten sich seiner und hetzten ihn in eine Gemütsverfassung, wo man allem Glauben Hohn spricht, für alle Treue nichts als Spott hat, über dem unnennbaren Weh des eigenen Herzens Welt und Menschen verachten lernt, mit einem Worte einer sich selbst verzehrenden Melancholie völlig zum Opfer fällt.« Ausdrücklich aber hebt Castle hervor, diese typische Entwicklungskrise wäre von Lenau glücklich überstanden worden, wenn nicht Eitelkeit die Narbe immer von neuem aufgerissen, die Wunde immer von neuem vertieft hätte: »So wurde er seiner Umgebung ein interessanter Mann, und da er das um jeden Preis bleiben wollte, hielt er an seiner Pose fest, bis es ihm endlich mit Weltschmerz und innerer Zerrissenheit heiliger Ernst war.«

Ganz recht! Aber hier war Byrons zu gedenken! Die Pose, in die Lenau sich wirft, ist die Pose, in der

Byron zum Entzücken seiner Zeitgenossen und Zeitgenossinnen im Leben sich gefiel und die auch die Helden seiner Dichtung annehmen: hoffnungslose Enttäuschung in der Liebe, im Leben überhaupt, Weltverachtung aus ihr keimend, dieser Welt zum Trotz eine auf die Spitze getriebene Verhöhnung aller Konvention, ja aller Sitte, dazu aber das blasse, leidvolle und zugleich von diabolischem Spott durchzuckte Antlitz des interessanten Dulders, das dem Weibe wie eine lebendige Anklage ihres Geschlechts erscheint und es doppelt lockt, die Wunden zu heilen, die eine andere geschlagen hat. Das und einiges Weitere verbindet sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einer Mischung, die sich Heine und Lenau anzueignen streben. Um dieser Pose gerecht zu werden, bauscht Heine seine unglückliche, unerwiderte Jugendliebe zu einem tränenreichen Enttäuschungsroman auf; Lenau aber zog aus dem Erlebnis, das ihn der Stimmung Byrons nahebrachte, alle Folgerungen im Sinne Byrons.

Wie gut Lenau verstand, empfänglichen Frauen ein interessantes Bild seines byronartig zerklüfteten Innern vorzutragieren, bezeugt ein jüngst veröffentlichter Brief an Sophie Schwab vom 11./12. November 1831: »Sie sind meine liebe Freundin und ich eröffne Ihnen gern mein Innerstes«, heißt es da. »Wissen Sie also, daß ich schon als Kind eine gewisse Freude am Unglück hatte. Es brach einmal Feuer in unserer Nachbarschaft aus, als ich eben in der Schule war. Ich hörte, es brenne in unserer Gasse. Mit klopfendem Herzen lief ich nach Haus – es war ein

gewisses Freudeklopfen – und ordentlich zornig war ich, als ich sah, daß nicht das Haus meiner Eltern in Flammen stand. Diese Freude am Unglück habe ich noch jetzt. Und das ist vielleicht der diabolische Zug in meinem Gesichte, den Marie Kielmaier so wenig getroffen, als die zwei Herren, die mich porträtieren wollten. Ein Mordbrenner, der zugleich Maler wäre, würde mich vielleicht am besten treffen .. Ja, ja, ich halte mich für eine fatale Abnormität der Menschennatur, und darin mag es liegen, daß ich mir meinen Untergang mit einer Art wollüstigen Grauens denke.« Wir begreifen, daß er am nächsten Tage gesteht, er habe recht auf die Geduld der Adressatin gesündigt.[85]

Daß Lenaus Schaffen in den Rahmen byronischen Weltschmerzes sich seinem ganzen Umfange nach nicht spannen lasse, mußte klarer und klarer werden, seitdem man die ideellen Grundlagen seiner religiösgeschichtlichen Romanzenzyklen zu erforschen begann. Den Gedankengehalt des »Savonarola« hat Castle, die Tendenz der »Albigenser«, neben P. Krüger, besonders Roustan[86] gedeutet. Diese Untersuchungen legen nahe, daß Lenau nicht nur in selbstgefälliger Pose von liebevollen Gefährten und enthusiastischen Frauen sich hat bestaunen lassen. Der Autodidakt mußte ein tüchtig Stück schwerer geistiger Arbeit leisten, um beide Dichtungen auszugestalten. Freilich zeugt auch für die geringe Abklärung, die dem im Sturm eroberten Wissen Lenaus zuteil ward, die Tatsache, daß »Savonarola« und die ihm unmittelbar folgenden »Albigenser« einen unverein-

baren ideellen Gegensatz darstellen und völlig entgegengesetzten Zielen zustreben.

»Savonarola« spielt den Mystizismus Baaders gegen den Pantheismus Goethes und gegen Hegel aus und redet im Gegensatz zu Heines Verherrlichung eines sinnenfreudigen Hellenismus dem weltfeindlichen Nazarenismus das Wort. Die »Albigenser« wollen Hegels Lehre von der unhemmbaren Entwicklung des Geistes dichterisch verkünden. Dort waltet noch eine pessimistische Abkehr von der Welt, hier eine unzweideutige Wendung zu positiveren Anschauungen.

Dem »Savonarola« haben Lenaus schwäbische Freunde Weihrauch mit vollen Händen gestreut. Der Schüler des Naturphilosophen Schelling war, geleitet von einem Anhänger Baaders, von seinem Freunde Martensen, zu einem gläubigen Adepten romantischer Theosophie geworden. Dem bittersten Gegner schwäbischer Romantik, Heine, hatte er den Fehdehandschuh hingeworfen. Allein dieser Schritt, der ihn zeitweilig zum Verächter Goethes und Spinozas machte, sollte nur einen Übergang einleiten; ja, er ward bald zurückgetan. Die »Albigenser« stehen zwar Heine noch immer fremd gegenüber, Goethe und Spinoza aber näher als den schwäbischen Genossen. Dennoch darf mit beiden religiösen Ideendichtungen in Zusammenhang gebracht werden, was Grillparzer seinem Landsmann Lenau ins Grab nachrief. Das strenge, epigrammatisch spitze Urteil von Grillparzers Nachruf lautete: »Dich hob, dich trug und dich verdarb die Zeit.« Das Gedicht selbst sollte das Verdikt begrün-

den; trotz aller Überschärfe legte es für Lenaus Entwicklung ein wichtiges Zeugnis ab.

»Bestimmt, ein blühend grüner Ast zu sein
An deines Vaterlandes Künstlerbaume,
Fandst dus zu eng in dem beengten Raume,
Und, selbst als Baum zu gelten, luds dich ein.

Also entrückt der vaterländschen Erde,
Verpflanztest du, was so versprechend schien,
Hin, wo im Treibhaus am geheizten Herde
Und unter Glas sie bleiche Pflanzen ziehn.«

Gewiß war kein zweiter so berechtigt, Lenau den Verzicht auf die Töne seiner Heimat vorzuwerfen, wie Grillparzer, der, im Guten und im Schlimmen, Altösterreicher und Altwiener geblieben ist. Freilich verstimmte den eingefleischten Gegner romantischen Sinnens vor allem, daß Lenau seine Kunst in den Dienst der Kerner und Baader gestellt hatte, und er hatte zunächst »Savonarola« im Sinne, wenn er sagte:

»Dort in der Heimat alter Sparren,
Zum Märchen schon gewordenen von je,
Dem Vaterlande der Genies und Narren,
Weil fix, als beiden eigen, die Idee, –

Warst du von einem Männerkreis umgeben,
Die granweis, wie einst König Mithridat,
An Gift gewöhnt sich all ihr ganzes Leben,
So daß sie nun verdauen jeden Grad.«

Mit divinatorischem Scharfsinn erkannte Grillparzer, warum gerade der Österreicher Lenau auf die lichtfernen Pfade der süddeutschen Romantik sich gelockt fühlen mußte:

»Vom Lob getragen und vom Ruhm beschienen,
Fandst du dich selbst zu arm für solchen Wert,
Und ehrlich, so viel Beifall zu verdienen,
Hast später Bildung du dich zugekehrt.

Mit österreichscher alter Treue,
Um auszufüllen, was dir noch zu weit,
Nahmst du die Torenweisheit, alt und neue,
Rasch auf in deines Ruhmes schwellend Kleid.«

Grillparzers Verse umschreiben eine Erkenntnis, die ein gut Stück österreichischer Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts begreiflicher macht, dann aber sowohl dem »Savonarola« wie den »Albigensern« zur Erläuterung dient. Sicher gehört zu den wunderbarsten Phänomenen neuerer deutscher Geistesentwicklung das überrasche und überreiche Aufblühen, das auf österreichischem Boden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich offenbart, zunächst auf dem Gebiet des Dramas und der Lyrik. Während die Poeten draußen »im Reich« vergebens sich mühen, der Bühne neues künstlerisches Gut zuzuführen, ersteht in Österreich echte und reine Dramatik, die auf künstlerischer Höhe sich hält und zugleich der Bühne zu genügen versteht. Während draußen der romantische Sang allmählich verstummt und alles in die Töne Heines einzustimmen sich anschickt, bringt in Österreich Lenau seine neue Art der Naturbeseelung in die Lyrik, und Anastasius Grün wird der Führer der politischen Sänger. Mächtige Strahlen erquickenden Wassers schießen empor, wo bis vor kurzem eine wüste Einöde gewesen war.

Noch immer begegnet eine Anschauungsweise, die all dies Blühen und Gedeihen aus dem Gesetze der Gegenwirkung erklären will. Unter Metternichs Drucke fliehen, heißt es da etwa, die jungen Dichter Österreichs in den Himmel, in den Schillers Zeus den Dichter aufnimmt, nachdem er die Welt an andere weggegeben. So urteilt noch Roustan. Zu den besten Verdiensten Castles gehört, die Fülle von Anregungen literarischer und künstlerischer Art erkannt zu haben, die sich am Anfange des 19. Jahrhunderts in Wien und in Österreich zusammenfindet, Anregungen, die der folgenden Blütezeit zur Begründung dienen.

Hier aber spreche ein Mann, der den plötzlichen Frühling erlebt hatte und dann als Greis, am Ende des Jahrhunderts, in gerührtem Rückblicke den Zauber dieser Tage noch einmal durchfühlte. Graf Theodor Heusenstamm, Lenaus Freund, reicht dieser Epoche und nicht der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Kranz: »Wir Jugend der ‚vormärzlichen Zeit' hatten es doch schöner! Uns war eben alles, was nun, wie jede Erfüllung, mit hundert Gebrechen ins Leben getreten, noch sehnendes Träumen, leuchtendes Hoffen, das uns Herz und Seele voll und reizend auffüllte. ... Wir befanden uns in einer Atmosphäre stets erneuerter süßer Erregungen. Die romantische Poesie tönte noch mit ihren ausklingenden Zauberklängen herüber in unsere freudige, sonnenhelle Gegenwart.« Heusenstamm nennt Novalis, Tieck, E. T. A. Hoffmann, dann Jean Paul. »Jeder Tag beschenkte uns mit einem reizenden Angebinde«; Heusenstamm denkt an

Schubert und Raimund. Und zuletzt betont er die »noch unangekränkelten Eindrücke Goethes und Schillers, Mozarts und Beethovens«, »die warmblütige Sinnlichkeit und heitere milde Lebensweisheit« Wielands, »so homogen der behaglichen Leichtlebigkeit jenes nach vieljährigen Kriegsleiden und Kränkungen aus tausend frischen Knospen aufschießenden Völkerfrühlings«. Das naiv sich hingebende Genießen solcher Frühzeit stellt Heusenstamm dem Skeptizismus des ausgehenden Jahrhunderts gegenüber. »Wir waren jung, nichts als jung; und in diesem einen Worte lag der ganze Zauber unserer Existenz.«[87]

Allein ebendie Raschheit, mit der Österreichs junge Dichter sich plötzlich ins literarische Leben gestellt sahen, mischte in den neuen Ruhmesbecher einen Gifttropfen. An ihm krankt die österreichische Poesie bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nur die stärksten Naturelle widerstanden ihm. Das Bewußtsein, nicht gleich den Reichsdeutschen, insbesondere den mittleren und nördlichen, auf ein großes Jahrhundert wissenschaftlicher und literarischer Kultur zurückblicken zu können, trübte den reinen Genuß der rings ertönenden Huldigungen. Man fürchtete, nicht ebenbürtig zu sein; man wollte recht viel nachlernen, um hinter den Deutschen im Reiche nicht zurückzubleiben, man war seiner Bildung nicht gewiß. Und das in dem spätromantischen und jungdeutschen Zeitalter, das in Deutschland höchste Ansprüche an Bildung und Geist stellte. Wie stark ein Autodidakt in Österreich unter diesem Bewußtsein litt, bezeugt am besten Raimund, bezeugt nach ihm manches öster-

reichische Talent, das mit leichtem Gepäck in die Literatur hineinsprang, um dann den Mangel ausgiebiger Bildung desto schwerer zu fühlen. Autodidakt ist aber auch Lenau; regelmäßige Studien hatte er als Jüngling von sich gewiesen. Doch als der Ruhm seine ersten vollen Schalen über sein Haupt goß, wollte er ihn ernstlich verdienen und kehrte sich später Bildung zu. Jetzt nahm er Weisheit mit, wo er sie fand; und so wurde er Schüler Martensens, so war ihm die Freundschaft des hochgelehrten Mystikers eine Offenbarung.

Der Österreicher, dem man gern vorwirft, er nehme manches zu leicht, hatte in Bildungsfragen fast durch das ganze 19. Jahrhundert nur zu viel Respekt vor dem gelehrteren Ausländer. Um ihm ebenbürtig zu werden, arbeitete er und arbeitete so lange, bis er selber zu gelehrt wurde. Darum die Bleigewichte von philosophischem, überhaupt von wissenschaftlichem Beiwerk in den Dichtungen Heusenstamms wie noch in denen Hamerlings, insbesondere aber im »Savonarola« und in den »Albigensern«. Im Bildungsdrang geht zuletzt das Beste, die ungebrochene poetische Kraft, verloren.

Beiden Dichtungen Lenaus spricht die heutige wie die zeitgenössische Kritik das Urteil, ihre Bedeutung liege nicht in ihrem künstlerischen Wert, sondern in ihrem Gedankeninhalt. Die künstlerische Kraft Lenaus bewährte sich ja gewiß auch hier; aber sie hatte sich fast unüberwindlich schwere Aufgaben gestellt. Jahrelang rang er mit dem spröden Stoff der »vertrackten Albigenser«, dessen »Widerhaarigkeit« seine Muse zwang, »gegen den Stachel zu lecken«. Wir

staunen, wie diese Schwierigkeiten schließlich doch überwunden worden sind. Gleich nach dem Erscheinen des »Savonarola« rühmte man dem Dichter nach, daß er die schwerfällige Terminologie Hegels in Vers und Reim zu bringen verstanden habe. Allein der Poet kam bei solcher Mühe nicht ganz zu seinem Rechte. Und von den »Albigensern«, die Castle (ebenso wie Roustan) weit über den »Savonarola« stellt, gestehen doch auch ihre Bewunderer ein, daß neben dem spekulativen Gehalte die handelnden Personen und ihre Charaktere stark zurücktreten. Der Dichter in Lenau wehrte sich denn auch schließlich gegen den künstlerisch unbefriedigenden Kampf mit philosophischen Formeln; und so sprach er den beiden Schöpfungen den Epilog: »Ich mache nie mehr Religionsgeschichten.« An Emilie Reinbeck schrieb Lenau vollends am 21. November 1842 von seinem »Mischka«: »Was mich an dieser Dichtung freut, ist, daß sie, ganz im Ton meiner ältern ungarischen Bilder gehalten, jugendlich frische Naturmittel, ungealterte und durch meine spekulativen Bocksprünge ungeschwächte Originalität an der Stirne trägt.« Konnte er unzweideutiger dartun, daß auch er sein bestes Können zuletzt nicht in spekulativer Dichtung erblickte?

Grillparzer aber schrieb, bei aller Bitterkeit seines Nachrufs, dem Dichter von »Savonarola« und »Albigensern« die schönste Apologie, als er dieses Ringen nach philosophischer Tiefe auf den Wunsch zurückführte, mit österreichisch alter Treue das Ruhmesgewand zu füllen, das dem Lyriker zu weit geschienen hatte. Einen letzten Tiefblick tat Grillparzer, als er

nochmals Lenau und seine mystischen Lehrer zusammenstellte:

»Du aber mit den unentweihten Kräften,
Der sein du wolltest, was für jene Scherz,
Du trankst dir Tod in jenen Taumelsäften,
Was für den Kopf bestimmt, es traf dein Herz.«

Wer denkt da nicht an den gemütlichen Geisterspuk, der in Weinsberg sein Wesen trieb? Was hatten die Geister, die Kerner beschwor, für eine schwäbisch anheimelnde Art! Genug Nachrichten über das Treiben im Kernerhaus liegen heute vor, die den Weinsberger Mystagogen ein Übermaß des Lebensernstes nicht vorzuwerfen haben.

Lenau indes ist, wenn nicht im Leben, so doch in der Kunst unfähig gewesen, sich über ernste Probleme wegzutäuschen. Ein beherzigenswertes Bekenntnis, das er am 13. März 1832 an Karl Mayer richtete, erscheint wie ein Kommentar der Verse Grillparzers: »Künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebenszweck, alle Kräfte meines Geistes, das Glück meines Gemütes betracht ich als Mittel dazu. Erinnerst du dich an das Gedicht von Chamisso, wo der Maler einen Jüngling an das Kreuz nagelt, um ein Bild vom Todesschmerze zu haben [»Das Malerzeichen«]? Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenns nur ein gutes Gedicht gibt. Und wer nicht alles andere gerne in die Schanze schlägt, der Kunst zuliebe, der meint es nicht aufrichtig mit ihr. Schwab sagt in einem sehr schönen Gedichte: ‚Das Leben ist Sorg und viel Arbeit'; ich möchte sagen: Die Kunst ist Sorge und viel Arbeit. – Ganz unrecht hat Schiller, wenn er gegen-

sätzelnd sagt: ‚Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst'; ich sehe mehr Ernst in der Kunst, als im Leben, wo alles vergeht, Lust und Schmerz, während in jener allein Bestand ist und Ewigkeit.«

Das ist nicht bloß Unfähigkeit, Kunst und Leben auseinanderzuhalten, auch nicht der romantische Brauch, sich von der Muse da leiten zu lassen, wo sie nur begleiten sollte. Eher gemahnt es an Byrons »If life eternal may await the lyre, That only Heaven to which Earth's children may aspire.« Hier steigert sich das Schlagwort »L'art pour l'art« zu dem Extrem: »La vie pour l'art.« Hier spricht der Lenau, der sich ein andermal mit Phaeton vergleicht: »Die Dichter sind alle so phantastische Wagenlenker, die leicht einmal von ihren eigenen Gedanken geschleift werden können.«

Dem Feinorganisierten ward solche Last zu schwer:

»Da trat, was du geflohn in allen Tagen,
Die Wirklichkeit dich an, von Inhalt schwer;
Halb Selbstsichüberheben, halb Verzagen,
Stand still die Uhr, der Zeiger wies nicht mehr.«

Niemand wird Grillparzer die Geschmacklosigkeit zutrauen, daß er in diesen Versen eine Erklärung für Lenaus geistigen Zusammenbruch geben wolle. Lenaus Ende richtig aufzufassen, ist nur dem Psychiater möglich. Es gehört zu den besten Verdiensten Castles, daß er die luftigen Bauten älterer Biographen verlassen und bei der Fachwissenschaft angefragt hat. Betont er schon sehr richtig, daß all das Gefabel von dem Kernmagyaren Lenau bei dessen reindeutscher Abstammung in nichts zusammenfalle, so hat er uns

auch von dem Wahn erblicher Belastung des Dichters erlöst.[88] Die Erkrankung war die Paralysis progressiva des Irren, ihre ersten Anzeichen erschienen ein halbes Jahr vor dem Ausbruch. Das Ende führte eine Krankheit herbei, die mit der Paralyse wohl ätiologisch zusammenhing, aber nicht in ihr begründet lag. Alle Vermutungen, die aus starken physischen Anstrengungen, aus tiefgehenden psychischen Erregungen seinen Irrsinn erklären oder gar schon bei den ersten Schritten, die Lenau im Leben und im Dichten tat, das kommende Unheil ahnen, zerfallen in nichts.

Sehr vorsichtig muß auch Lenaus Verhältnis zu den Frauen angefaßt werden. Denn es gibt da eine Stelle, an der wir vorläufig nicht reinlich scheiden können, was Ursache, was Folge war. Sind die maßlosen Erschütterungen, die Lenau kurz vor dem Eintritt der Katastrophe durchlebte, hin und her geworfen von alter und neuer Liebe, Sophie Löwenthal ewige Treue schwörend und zugleich hoffnungsreicher Bräutigam von Marie Behrends, sind diese krankhaften Ausbrüche wirklich nur Symptome?

Schon früh hat Lenaus Verhältnis zur Frau Beachtung gefunden. Wolfgang Menzel schreibt ihm eine »nicht zu befriedigende, wenn auch sentimentale Donjuanerie« zu. Das war einer der Anknüpfungspunkte, die Lenau und Byron in den Augen der Zeitgenossen verbanden. Abermals wiegen in heutiger Betrachtung die Gegensätze schwerer als die Verwandtschaft. Wer aber würde um Byrons willen dem weiblichen Geschlechte ernstliche Vorwürfe machen? Dem Darsteller von Lenaus »Frauengestalten« liegt die Rolle des

Anklägers näher, wenigstens Adolf Wilhelm Ernst, der nach einem verunglückten Versuche Klein-Hattingens sein Thema etwas breit abwandelte.[89] Ernst hatte in schwäbischen Kreisen manchen hübschen und wertvollen Fund, auch von Briefen Lenaus getan. Leider stellte er sich auf einen stark philisterhaften Standpunkt, von dem er dichterischer Lebensführung nicht gerecht werden konnte. Sophie Löwenthal und gar Karoline Unger fanden bei ihm wenig Verständnis, um so mehr ihre korrekteren Genossinnen.

Wir treten heute mit einigem Zagen an solche, den »Frauengestalten« eines Dichters gewidmete Betrachtungen heran. Lessings Warnung vor Büchern mit den lockenden Titeln »Les amours d'Horace, de Catulle, de Tibulle« besteht noch zu Recht. Denn gern verlieren ihre Verfasser den Künstler aus den Augen und tischen biographischen Kleinkram auf. Lenaus Briefe an Sophie Löwenthal gehören freilich auf ein anderes Blatt; feinfühlig hat Minor sie einmal Goethes Briefen an die Stein zur Seite gesetzt; »niemals, ohne Ausnahme«, stellte er fest, »hat ein deutscher Dichter Briefe von ähnlicher Glut und Leidenschaft an eine Frau gerichtet«.[90] Daß diese Kunstwerke jetzt in unverstümmelter Form genossen werden können, ist eines der besten Verdienste, die Castle sich um Lenau erworben hat. Sein Buch »Lenau und die Familie Löwenthal« (Leipzig 1906) bedeutet zugleich die wichtigste Förderung, die der Lenauforschung in jüngster Zeit zugefallen ist. Dem Werke gebührt der Ruhm, Lenau und sein Schaffen mancher verschleiernden Hülle entkleidet und damit der neueren Erfassung des Dichters, die

sein Wesen deutlicher erkennt, als es früher der Fall war, wesentlich gedient zu haben. Engherzigen Mißurteilen, denen Sophie Löwenthal ausgesetzt gewesen war, ist durch die neue Veröffentlichung der Boden entzogen. Das herbe Wort, das von Goethe auf Zacharias Werner gemünzt wurde: »Wenn die Männer sich mit den Weibern schleppen, so werden sie so gleichsam abgesponnen wie die Wocken«, trifft Lenaus Liebe zu Sophie nicht. Die schweren Seelenkämpfe haben an seiner künstlerischen Schöpfung mitgearbeitet.

STENDHAL UND DIE ROMANTISCHE KRANKHEIT

EIN Anwalt der Vernunft eröffnet einen energischen Kampf gegen die Krankheiten der Zeit und weist den Menschen von heute die Wege, auf denen sie von allem Übel genesen können. Was er anstrebt, ist bewußtes Unterordnen der Triebe des einzelnen unter die Vernunft der Gesamtheit; was er bekämpft, ist Kultus der Leidenschaft, zügelloser Individualismus, pseudochristlicher Mystizimus — Erscheinungen, die im Augenblick dem Franzosen von ihrer verderblichen Seite sich noch eindringlicher offenbaren als dem Deutschen; freilich ist auch die deutsche Kultur von diesen Zeitkrankheiten nicht unberührt geblieben. Diese Tatsache rechtfertigte, daß Seillières Werk sofort ins Deutsche übertragen worden ist.

Seillière nennt seine eigene Moraltheorie rationellen Imperialismus. Er verteidigt sein System, indem er alles befehdet, was immer mit einer vorausblickenden, die Nützlichkeit berechnenden Vernunft nicht stimmt. Seine Polemik richtet sich nicht nur gegen Erscheinungen der unmittelbaren Gegenwart. Vielmehr möchte er die Quellen alles Krankhaften der Epoche aufdecken. »Die Philosophie des Imperialismus« — so betitelt sich seine Arbeit — bekämpfte in ihrem ersten, zweiten und dritten Bande den »Rassenimperialismus« des Grafen Gobineau, den »romantischen Sozialismus« von Karl Marx und den »dionysischen Romantismus« von Nietzsche. Ich möchte nur einige Worte anknüpfen an den vierten Teil »Die

romantische Krankheit«.[91] Der französische Sozialist Charles Fourier und der französische Dichter Henri Beyle-Stendhal sollen nach Seillière diese »romantische Krankheit« illustrieren – ein Schwarmgeist und ein feiner Poet.

»Meine Aufgabe ist schwer, undankbar und schlecht belohnt. Jemandem, den die Leidenschaft fortreißt, Vernunft und Kaltblütigkeit predigen, heißt sich seinem Hohn aussetzen, aber ich lasse mich dadurch in der Erfüllung meiner Aufgabe nicht beirren.« Mit diesem mutigen Bekenntnis streitet Seillière wacker gegen das, was ihm als Ursache und Voraussetzung der Zeitkrankheit erscheint. Es bleibt nur fraglich, ob er wirklich so aussichtslos kämpft und so viel Mißerfolg zu erwarten hat, wie er annimmt. Vielmehr dürfte auch ihm der Beifall ertönen, den Vertreter von Nützlichkeit und Vernunft immer dann finden, wenn sie gegen kühn vorwärtsdringende Neuerer ins Feld ziehen. Schon ist Seillières Werk mit Max Nordaus »Entartung« (1893) zusammen genannt worden. Und Nordaus Buch hat sicher alle Erfolge davongetragen, die Schriften solcher Art erringen können. Denn die große Menge der Gebildeten und vor allem der Halbgebildeten dürstet nach Kampfschriften, die ihr den Unwert neuer Anschauungen dartun; diese neuen Anschauungen waren ihr eben wegen ihrer Neuheit längst verdächtig. Darum jubelt sie dem Kritiker zu, der rücksichtslos und ohne Kompromiß den Krieg allen erklärt, die als Pioniere zukünftiger Weltanschauung und zukünftiger Kunst auftreten.

Seillière und Nordau haben jederzeit, besonders

aber in Übergangsepochen Vorläufer gehabt. In dem Augenblicke, da ein oft allzu kühnes junges Geschlecht auftrat und eine neue Bewertung der geistigen Errungenschaften seiner Epoche versuchte, erstanden ihm stets Gegner, die solchen Umwertungen Widerstand boten und eine Lanze für dieselben geistigen Güter einlegten, die der Jugend als etwas konventionell Gewordenes, Veraltetes, Entwertetes erschienen. Was Nordau und Seillière heute vorbringen, das ist in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts von Friedrich Nicolai, etwa ein halbes Jahrhundert später von Arnold Ruge gepredigt worden. Einseitige Vertreter des gesunden Menschenverstandes, eiferten Nicolai und Ruge gegen Dichter, die im Vertrauen auf die Kraft ihrer Phantasie eine neue Welt der Kunst schufen, gegen Philosophen, die das Trügerische aller Sinneserkenntnis herausgefunden hatten und darum eine um so größere Zuversicht auf die Macht der konstruierenden philosophischen Spekulation setzten. Nicolais Pfeile waren auf Goethe und Schiller, auf Kant und Fichte, auf die hoffnungsvoll und schaffenslustig emporstrebenden Frühromantiker gerichtet; Ruges Angriff ging gegen die absterbende Romantik. Da wie dort wurden ältere deutsche Kulturphasen, vor allem die Aufklärung des 18. Jahrhunderts, angerufen, um den Zeitgenossen den Beweis zu erbringen, wie absurd und verstiegen, wie unwahr und zwecklos die Leistungen der Angegriffenen seien. Und da ebendiese Angegriffenen zu den erfolgreichsten Förderern deutscher Kultur und deutscher Kunst zählten, ist es um die Angreifer, nachdem sie einige Zeit das große

Publikum auf ihrer Seite gehabt hatten, immer einsamer geworden. Der Erfolg des ersten Augenblicks gehörte ihnen; die Nachwelt ist über sie zur Tagesordnung übergegangen. Gleiches ist heute schon von Nordau und von seinem Buche »Entartung« zu melden; und Seillière wird es ebenso gehen; auch er wird von der Menge zunächst bejubelt werden, sicher bei ihr keinen schlechten Lohn und keine Undankbarkeit finden. Allmählich indes wird sich herausstellen, daß vielfach auch in Seillières Schriften Plattheit und Nüchternheit gegen phantasievolle, gedankenreiche Genialität streitet.

Die überstrengen Richter vom Schlage Nicolais, Ruges, Nordaus haben sich immer als Gegner aller Überschwenglichkeit, aber auch alles Großen und Schwungvollen gezeigt. Mit kaltem Sinne spüren sie auf, was über das Mittelmaß emporragt und stutzen den ikarischen Seglern die Flügel. Eigen ist ihnen meist ein grundsätzliches Verkennen ästhetischer Faktoren. Schillers und Goethes »Xenien« rufen dem Kritiker Nicolai zu:

»Willst du alles vertilgen, was deiner Natur nicht gemäß ist,
Nicolai, zuerst schwöre dem Schönen den Tod!«

Und so haben auch Ruge und Nordau verketzert, was andern und was vor allem uns heute lieb ist. Ihr wirksamstes Kampfmittel ist, Dichtwerke zu zerstören und lächerlich zu machen, indem sie einzelne Stellen aus ihrem Zusammenhang lösen und an dem Maßstabe platter Nützlichkeit messen. Tiefe, kluge, ahnungsvolle Gedanken verwandeln sich bei solcher Behand-

lung in verwerfliche Paradoxe; Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage. Die feinsinnigsten Werke können auf diesem Wege allgemeinem Gelächter preisgegeben werden.

Seillière ist vorsichtiger als seine Vorläufer. Schon hat man ihm rühmend nachgesagt, daß seine eindringlichen Mahnworte nicht aus der Feder eines polternden Journalisten kommen, sondern aus der eines überlegenen Moralisten, dessen Waffe nicht die Injurie, sondern die feine Ironie ist, und ihn dergestalt zu Nordau in Gegensatz gebracht. Er selbst betont gern, daß er nicht gegen Kunst, sondern gegen Weltanschauungen kämpfe. Er will nur den dogmatischen Mystizismus befehden, der eine Lebensregel aufstellt; denn der poetische Mystizismus könne ohne Pedanterie nicht proskribiert werden. Gern schiebt er auch mildernde Einschränkungen ein: »Vergessen wir keineswegs,« sagt er einmal, »daß wir mit dieser Studie über einige Koryphäen des moralischen Romantismus Menschen schildern, die in mehr als einer Hinsicht uns gleich sind, und daß die Schwächen, die wir ihnen vorwerfen, in gewissem Maße auch die unseren sind.« Der unbefangene Leser muß sich freilich immer wieder fragen, ob solche mildernde und abschwächende Bekenntnisse tatsächlich den Angegriffenen zugute kommen oder ob sie ihnen nicht noch mehr schaden, da sie nur den Anschein wohlwollender Unparteilichkeit erwecken. Dem Scharfblicke Seillières entgeht auch nicht die kleinste Schwäche seiner Untersuchungsobjekte; seine Charakteristiken werden zu langen Sündenregistern, und er versteht es ausge-

zeichnet, das Kleine und Kleinliche, das Allzumenschliche herauszuheben, das ja sicher auch dem größten Genie anhaftet, ebenso sicher freilich der Größe des Genies nicht Abbruch tut. Seillière ist ein Meister in der Kunst, große Männer im Schlafrock zu zeigen; und wenn vor den Augen seines Kammerdieners kein großer Mann besteht, so weiß Seillière diese überkritische Kammerdienerrolle ausgezeichnet zu spielen. Er selber verteidigt sein Vorgehen sehr geschickt: »Man darf eine so intime Untersuchung nicht als indiskret hinstellen; sagt doch Beyle selbst einmal: ‚Man kann die Biographie großer Männer nicht schreiben, ohne ihren Arzt zu fragen.‘ Wir wollen ihn also im folgenden selbst reden lassen.« Dabei erklärt Seillière jedoch ausdrücklich, daß es ihm nur um die »mehr oder weniger hervorstechenden Anomalien« Beyles zu tun ist. Mit vollem Bewußtsein will er nur ein Sündenregister geben. Man sieht Seillière immer wieder an der Arbeit: wie er die Schriften seiner Opfer liest, ihre schwachen Stellen erspäht, sie rot anstreicht, um sie endlich in sauber geordneter Aufzählung zu einer vernichtenden Anklagerede zusammenzufassen. Und wenn er dann etwa fürchtet, unter solcher Behandlung könne ein Beyle endlich gar zum Anwalt schlimmster Laster und grauenhaftester Verbrecher werden, dann fügt er – nach seiner schon charakterisierten Einschränkungsmethode – die nur scheinbar abschwächenden Worte hinzu: »Übrigens möchte ich mit den folgenden Ausführungen nicht mißverstanden werden. Ich klage den bequemen Bourgeois, der Beyle war, keines Verbrechens an, und ich verdächtige

ihn keines Mordes aus Leidenschaft, wie ihn der Zeitklatsch, ja selbst der große Goethe, einem Byron zuschrieb. Ich will bei ihm nur die Verirrungen der Einbildungskraft aufzeigen, ohne meinen Zitaten eine Bedeutung beizumessen, die sie nicht haben, aber auch ohne sie zu unterdrücken; eröffnen sie doch interessante Ausblicke auf gewisse Tendenzen der romantischen Moral, die heute mehr denn je wütet und die neronischen Neigungen des sie beseelenden Dämons nicht immer verbirgt.«

Seillières Angriffsmethode wird schon durch diese Wendung in ihrer charakteristischen Eigenheit dargetan. Nicht an den Früchten will er erkennen lassen, wie ungesund der Baum ist, der sie trägt; vielmehr weist er zuerst nach, daß der Baum im Innersten morsch sei, und schließt dann, daß aus so krankem Holze gute Früchte nicht erwachsen können. Einem Dichter gegenüber ist es sicher grausam, mit solchen Waffen zu kämpfen. Gerade die freie, phantasievolle, jeder Anregung sich hingebende Natur eines echten Dichters ist immer ein Reich der Widersprüche. Der Künstler hat nicht die Verpflichtung, eine Weltanschauung mit eiserner Konsequenz und strenger Logik zu vertreten. Auch die größten Künstler, die zugleich große Menschen waren, haben sich in Gegensätzen bewegt. Nicht alle großen Dichter sind indes zugleich große Menschen. Heine zum Beispiel wegen seiner politischen Schwankungen zu verurteilen, ist bare Philistrosität. Als Künstler hat er bald in diese, bald in jene politische Anschauung sich eingefühlt. Er hat da wie dort gefunden, was ihn ästhetisch be-

friedigte und was ihn ästhetisch abstieß. Ganz gewiß keimen auch seine unvereinbarsten politischen Äußerungen aus einer Wurzel; aber diese Wurzel war in seinem künstlerischen Empfinden eingebettet, nicht in dem Glaubensbekenntnis eines starken und überzeugungstreuen Charakters.

Seillière vollends wählt sich in Stendhal-Beyle einen Poeten zum Untersuchungsobjekt, dessen größter Vorzug seine geistige Beweglichkeit ist, seine auserlesene Fähigkeit, den flüchtigen Eindruck des Augenblicks festzuhalten und in seiner vollen Bedeutung zu erfassen. Wer so viel sieht, was an anderen eindruckslos vorbeihuscht, wer ein so feines und empfängliches Organ für die intimsten Abschattungen des Lebens hat, der wird immer auf Widersprüchen zu ertappen sein, weil er selbst ein Spiegel des Lebens ist; und das Leben ist und bleibt überreich an Widersprüchen. Solche Dichternaturen wollen mit hingebungsvoller Andacht belauscht, nicht auf das Prokrustesbett der Logik und des Durchschnittsdenkers gebracht werden. Seillière arbeitet vollends mit der veralteten Theorie Lombrosos und läßt jede originellere Eigenheit Beyles im Lichte geistiger Krankheit erscheinen. Während jedoch selbst Lombroso dem Künstler das Recht geistiger Anomalien ohne Vorwurf zugesteht, erwächst unter Seillières Hand aus jedem ungewöhnlichen Zuge eines Poeten die Anklage seelischer Verworrenheit und geistiger Störung.

So scheut sich Seillière nicht, Stendhal vorzuhalten, daß er keine längere Arbeit habe vollenden können, und in dieser »Unfähigkeit« einen Beweis von Stend-

hals Willensschwäche zu suchen. Seit wann mißt man künstlerische Arbeit mit dem Metermaße? Obendrein führt Seillière zwar im Text den Nachweis, wie viel Fragmente unter Stendhals Werken zu finden sind, und ruft emphatisch aus: »Was soll man von der ‚Geschichte der italienischen Malerei' sagen, die schließlich auf einige Betrachtungen über Michelangelo und Leonardo reduziert wurde?« In der Anmerkung aber muß er zugeben, daß auch buchhändlerischer Mißerfolg die Vollendung des Werkes verhindert hat, also nicht bloß Stendhals Willensschwäche. Ebenso weiß er nur in Anmerkungsform zu berichten, daß der jähe Abschluß von Stendhals Roman »La chartreuse de Parme« nicht Stendhals, sondern seines Verlegers Schuld sei. Ganz verkehrt ist vollends, was Seillière über Stendhals Mimetismus berichtet. »Schließlich«, heißt es da, »darf man wohl ein letztes Zeichen von geschwächtem Willen, von Mangel an Selbstkontrolle in jener seltsamen Lust nachzuahmen sehen, nicht nur in seinen Werken, ... sondern auch körperlich, wie er es selbst wiederholt eingestanden hat ... Er schreibt sich von klein auf einen ‚zunehmenden Hang zu Grimassen' zu, den seine Familie vergebens zu bekämpfen suchte.« Stendhals eigene Worte werden als Beleg zitiert; sie erhärten seine Neigung, affektierte Gebärden anderer zu kopieren. Ohne sich zu fragen, ob nicht auch dieser Vorliebe die echt dichterische Neigung zugrunde liege, in das Wesen anderer Menschen sich zu versetzen, fügt Seillière, der getreue Schüler Lombrosos, die unglaubliche Parallele an: »Ein holländischer Gelehrter, van Brero, berichtete kürzlich

von einer auf den malayischen Inseln sehr häufigen Krankheit, die dort den Namen Latah trägt, einem oft erblichen Leiden, das hauptsächlich Frauen befällt und in einem unwiderstehlichen Drang zur Nachahmung von Worten und Gebärden besteht. In Lappland und Sibirien, sagt er, findet man analoge Störungen bei den primitiven Völkern dieser Länder.« Das Ergebnis, das Seillière aus dieser köstlichen völkerpsychologischen Analogie ableitet, versteigt sich zu der Wendung: »Vielleicht spricht auch diese Erscheinung für die Auffassung des Romantismus als einer Rückbildungserscheinung.«

Für die Auffassung des Romantismus als einer Rückbildungserscheinung: dafür tritt ja Seillières Buch ein. Begnügt er sich doch – er erklärt es ausdrücklich – nicht etwa damit, bei einigen notorischen Romantikern die Symptome der nervösen Entartung aufzuzeigen. Er will vielmehr dartun, daß diese geistigen Anomalien die romantische Bewegung gezeitigt haben, daß sie ihren Kern bilden.

Bisher wurde hier nur von der Behandlung gesprochen, die Seillière einem Dichter vom Range Stendhals angedeihen läßt. Neben Stendhal steht in dem vorliegenden Bande der Sozialist Fourier; daß Marx, Nietzsche und Gobineau in dem ganzen Werke Seillières als Geistesverwandte Fouriers und Stendhals auftreten, ist oben bemerkt worden. Eine seltsam gemischte Gesellschaft!

Zunächst: es ist ein ebenso geschickter wie bequemer Kunstgriff, grundverschiedene Naturen zusammenzustellen und wegen gewisser gemeinsamer

Eigenheiten sie auch gemeinsam zu verurteilen. Nietzsche hat Stendhal geliebt und geschätzt; aber Marx und Fourier – wie kommen sie in die Gesellschaft Stendhals und Nietzsches?

Daß Fourier Verdienste um die Gesellschaftswissenschaft sich erworben, daß er manch fruchtbares Wort in die Erörterung sozialer Fragen hineingeworfen hat: wer wollte es leugnen? Daß Fourier zugleich durch eine Fülle verschrobener Gedanken seinem Angreifer leichtes Spiel gibt, ist ebenso sicher. Und so ist es wohl von vornherein ein Vergehen an dem Künstler Stendhal, wenn er mit Fourier zusammengespannt wird.

Beide sollen überdies – ebenso wie Marx, Nietzsche, Gobineau – Vertreter des romantischen Geistes sein. Wer diese Behauptung Seillières gehörig würdigen will, muß wissen, welchen Umfang der rationelle Imperialist dem Begriff des Romantischen leiht. Er leitet die ganze Romantik auf Rousseau zurück und über Rousseau weg bis zu dem englischen Neuplatoniker Shaftesbury, »diesem dilettantischen Grandseigneur und ersten Anwalt der ‚natürlichen Güte' des Menschen«. In der Romantik Seillières findet sich nicht nur alles zusammen, was in Deutschland und Frankreich jemals als romantisch sich bekannt hat. Auch Goethe, Schiller, ja selbst Hegel offenbaren sich unserem französischen Kritiker als Mitglieder dieser von Rousseau geleiteten Romantik. Und zwar gilt ihm nicht nur der Dichter der »Räuber«, auch der Verfasser der Briefe »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« als rousseauisch angehauchter Romantiker und

als Nachfolger des »potentiellen Romantikers« Shaftesbury.

Hier liegen unberechtigte Vermischungen, gründliche Mißverständnisse vor.

Ich selbst habe mehrfach nachzuweisen versucht, welche Bedeutung für die Ethik und Ästhetik des reifen Schiller die Lehren Shaftesburys haben. Zugleich mußte ich indes stark betonen, daß Schiller trotzdem nie auf Kants kategorischen Imperativ verzichtet hat. Ich kann darum nur als vollständigen Mißgriff Seillières Worte fassen: »Der wildgeniale Dichter der Räuber entlehnt Shaftesbury ... die Waffen, um das zu bekämpfen, was bei Kant rationelle Weisheit ... bleibt.« Der reife Schiller hat sich ferner von Rousseau völlig emanzipiert. Es ist ebenso falsch, ihn zum Apostel Rousseaus zu stempeln, wie es längst nachgewiesen ist, daß die deutschen Frühromantiker, die Schlegel, Novalis, Schleiermacher, in Gegensatz zu Rousseau stehen.

Seillière definiert ganz irrig: »Die Romantik ist eine Auflehnung des Gefühls oder besser des Instinkts gegen die Vernunft.« Wäre sie das wirklich, so könnte sie tatsächlich als Ergebnis von Rousseaus Werken gelten. Allein dank dem Buche von Ricarda Huch sollte doch auch weiteren Kreisen endlich die irrige Anschauung genommen sein, Romantik sei einseitige Betonung des Gefühls.[92] Mindestens die Frühromantik sucht Vernunft und Gefühl in gleicher Weise zur Geltung zu bringen. Sie huldigt nicht der Vernunft allein, weil sie die Bedeutung der Sphäre des Unbewußten ermißt; sie huldigt aber auch ebensowenig

allein dem Gefühl, weil sie mit eherner Folgerichtigkeit alles ins vollste Licht des Bewußtseins zu tragen bestrebt ist. Die Frühromantik, die Romantik Friedrich Schlegels und Hardenbergs, ist nun aber die Geistesrichtung, an die unsere Zeit, an die zunächst die sogenannte Neuromantik anknüpft. Sie ist, was uns heute vor allem Romantik heißt.

Seillière stumpft von vornherein seine eigenen Waffen ab und macht sie wirkungslos, wenn er in ganz unberechtigter Verallgemeinerung und mit völliger Mißachtung der feinen, aber scharfen Unterschiede, die hier allein in Betracht kommen, Schiller und die deutschen Frühromantiker, französische Romantiker, Fourier, Stendhal, Marx, Gobineau, Nietzsche zu einer Einheit verbindet. Statt die Männer, die er bekämpfen will, vor unseren Augen zu entwerten, macht er sie vielen lieb, indem er sie mit den Frühromantikern verknüpft; und wem nicht, wenn er in Schiller ihren Gesinnungsgenossen erblickt? Kann zum Ruhme Stendhals Besseres und Günstigeres gesagt werden, als daß von den Briefen »Über die ästhetische Erziehung« zu ihm eine Entwicklungslinie weiterleitet? Allerdings hat Seillière mir den Beweis noch nicht erbracht. Doch behauptet hat er diesen Zusammenhang. Daß ihm der Beweis nicht geglückt ist, liegt in erster Linie an der durchaus verneinenden Art seines Buches. Er hat nur Widerspruch vorzubringen; er lehnt Schiller ab wie Fourier und Beyle. Solches Neinsagen läßt nichts in deutlichen Umrissen hervortreten, entbehrt jeglicher Klarheit und jeglicher Unterscheidung. In einem dumpf brodelnden Abgrund

von Negation versinken Klassiker und Romantiker. Und schließlich stürzt der betäubte Leser mit in dieses Chaos hinein. Rettung findet er nur in dem Gedanken, daß auch hier wieder einmal ein Aufklärungsphilister vom Schlage Nicolais ein zweckloses Zerstörungswerk vorgenommen hat. Auch hier wird abermals allem Schönen der Tod gewünscht. Und damit man ja gewiß erkenne, ein wie würdiges Angriffsobjekt der Goethe-Schillerschen »Xenien« der französische Anwalt des rationellen Imperialismus vor einem Jahrhundert gewesen wäre, hat Seillière alle die Führer deutschen Geisteslebens zu seinen Opfern zu machen gesucht, die im Zeitalter der »Xenien« von Nicolai befehdet worden sind und die den Berliner Splitterrichter schließlich überwunden haben.

GEORG HERWEGHS BRIEFWECHSEL MIT SEINER BRAUT

HERWEGH teilt mit dem Schöpfer der »Marseillaise« das Schicksal, einmal den Ton leidenschaftlicher Revolutionsdichtung gefunden zu haben und dadurch mit einem Schlage ein berühmter Mann geworden zu sein; dann aber hat er wie Rouget de l'Isle vergeblich den ersten übergroßen Erfolg zu übertrumpfen, ja auch nur zu erreichen sich bemüht. Am 24. Januar 1843 schrieb Herwegh an seine Braut: »Ich muß und darf nur etwas geben, was die Wirkung meines ersten Bandes ums Zehnfache übertrifft; sind auch meine neueren Sachen vollendeter, so reichen sie doch, so viel ich jetzt beisammen habe, nicht hin, um die gewünschte Wirkung hervorzubringen.« Sie sollten nie hinreichen; ja, was er, der damals fünfundzwanzig Jahre zählte, bis zu seinem Lebensende (er starb im Alter von vierundfünfzig Jahren) geschaffen hat, das verschwindet neben dem ersten Bande der »Gedichte eines Lebendigen«. Die Forschung hat dieser Tatsache gegenüber nur die Aufgabe, die Ursachen einer phänomenalen Nichtentwicklung, dieses Stockens und Verstummens, zu ergründen. Des Dichters Sohn Marcel Herwegh, der nun schon die dritte Veröffentlichung aus dem Nachlasse seiner Eltern vorlegt,[93] verfolgt freilich pietätvoll andere Ziele. Er möchte das Andenken seines Vaters retten, ihn und auch seine Mutter vor Angriffen schützen, die – nach seiner Ansicht ohne Recht – immer wieder von neuem gegen

beide erhoben werden. Eine glückliche Hand bewährt er dabei nicht. Bringt er doch wieder und wieder über die wichtigsten Augenblicke von Herweghs Leben Mitteilungen, die den Stempel einseitiger Anschauung deutlich offenbaren. Er kümmert sich nicht um aktenmäßige Darstellungen, die von anderer Seite geboten worden sind, bekämpft prinzipiell alles, was seines Vaters Ruhm beeinträchtigen könnte, und erweckt deshalb auch da nicht Zutrauen, wo er gegen wahrscheinlich erdichtete Züge der Herweghlegende sich wehrt. Was er vollends selbst an urkundlichem Material vorzubringen hat, das erhärtet zwar nicht die äußere Gestaltung, aber doch den innersten Sinn der Legende.

Die Herweghlegende hat durch Heine ihre schärfste, boshafteste und witzigste Prägung gefunden, durch denselben Heine, der einst jubelnd den »Lebendigen« zur »eisernen Lerche« gestempelt hatte. Heines Gedichte »Die Audienz« und »Simplicissimus I.« glossieren die beiden großen und entscheidenden Erlebnisse Herweghs, seine Unterredung mit König Friedrich Wilhelm IV. und seinen erfolglosen Einfall in Baden vom Jahre 1848. Beide Erlebnisse in einem Lichte erscheinen zu lassen, das Herweghs Bilde jeden Zug kleinlicher Schwäche nimmt, ist des Sohnes eifrigstes Bemühen. Daß Heines zwei »Zeitgedichte« nicht als historische Dokumente gelten dürfen, ist selbstverständlich. Doch mindestens »Simplicissimus I.« trifft ins Schwarze, wenn Heine hier Emma Herwegh als temperamentvolle und mutige Heroine neben dem schwächeren Gatten zeichnet:

»Als Amazone ritt neben ihm
Die Gattin mit der langen Nase;
Sie trug auf dem Hut eine kecke Feder,
Im schönen Auge blitzte Ekstase.«

Mir tönten, während ich die Briefe Herweghs und seiner Braut las, immer diese Worte Heines im Ohr. Und der Gesamteindruck des von Marcel Herwegh vorgelegten neuen Briefmaterials ist: ein kluges, energisches, scharfsinniges, aber auch gern bis zur Ekstase sich steigerndes weibliches Temperament, bemüht und bedacht, den geistig und seelisch schwächeren Mann zu heben und vorwärtszutreiben, raubt ihm seine beste Kraft, indem es ihn, dank einer ins Überschwengliche schweifenden Phantasie, auf ein Piedestal stellt, auf dem den Mann Schwindel befällt. Ihn erhebt sie zu übermenschlicher Höhe, er möchte dieser Erhebung gerecht werden und sieht sich unversehens vor einem Nichts. Sie vergöttert ihn, macht sich neben ihm klein und dürftig, möchte sich ihm ganz und gar unterordnen. Das geht so weit, daß sie am 10. Februar 1843 dem Geliebten bekennt: »Ich fürchte, daß es besser gewesen wäre, Du hättest mich ein Jahr später kennen gelernt, der Mensch vermag viel in einem Jahre, und ich wäre imstande gewesen, Dir Besseres bieten zu können.« Allein nicht Käthchens Demut blickt hier andächtig zu dem Herrn und Meister auf. Die Frau fühlt den Beruf in sich, den Mann emporzutragen; und das demütige Bekenntnis eigner Unzulänglichkeit schließt mit den Worten: »Ich wäre imstande gewesen, . . . mehr Dich fortwährend anzuregen und zu heben.«

Anregen, heben – darin lag das Unheil verborgen. Emma Siegmund faßte es als ihren Beruf auf, ihren Bräutigam zu Höherem und Besserem zu erziehen. Eine echte Berliner Rationalistin aus Rahels Schule, meinte sie das, was sie mit scharfem Verstande als notwendig erfaßt hatte, auch dank ihrer Energie verwirklichen zu können, ohne mit der Anlage ihres künftigen Gatten zu rechnen. Und statt ihn zu fördern, hat ihr herrisches Eingreifen ihn ermatten und erschlaffen lassen.

Er wiederum ist von ihrem leidenschaftlichen Ansturm so betäubt, daß ihm alle Schaffensfreude verloren geht. Noch meint er, der »halbe Zustand« der Brautschaft sei an seiner Untätigkeit schuld. »Ich will es nur gestehen,« schreibt er am 24. Januar 1843, »daß ich eigentlich zu allem unfähig geworden bin, seit ich Dich verlassen, daß meine besten Pläne zu Wasser werden durch die fortwährende Beschäftigung mit Dir ... Alle meine Operationen laufen darauf hinaus, Dich sobald als möglich bei mir zu haben. Ich komme mir sonst wahrhaftig selbst abhanden.« Noch hofft er: »Der Sommer wird mir an Deiner Seite Tüchtigeres und Einschlagenderes inspirieren.« Dann kommen die Händel, durch die Herwegh gezwungen wurde, Zürich zu verlassen. Und jetzt meint er, Ärger und Unrast mache ihn unproduktiv. Doch gerade über Vorgänge, die ihn zu starktönenden lyrisch-pathetischen Ergüssen im Stile des ersten Bandes der »Gedichte eines Lebendigen« hätten anregen können, eifert er nunmehr nur in Briefen. Die Zürcher, die den unbequemen Gast nicht länger in ihren

Mauern dulden wollten, bekommen allen Schimpf und alle Schande zu hören. Schon Ende Januar 1843 heißt es: »Die Schweiz, wenigstens Zürich, taugt auch nicht viel, und ich fürchte, es geht nächstens den deutschen Regierungen zu Gefallen eine große Jagd gegen die Fremden los« (S. 162). Mitte Februar 1843 ist vollends Herwegh überzeugt, »diese Kanaille von [Zürcher] Regierung« werde sich »vor ganz Europa blamieren, daß es eine Art hat« (S. 197). Der nächste Brief prophezeit: »Das einzige, was herauskommt, wird ein Skandal sein, aus dem ich rein hervorgehe, der die Schweizer blamiert und den Bruch zwischen Deutschland und der Schweiz vollendet. Die Großräte, vor allem die liberalen, sind dickhäutige Bauern, ... in denen auch der letzte Begriff von Ehre erloschen ist« (S. 199). Wenige Tage später: »Die Brutalität dieses Volkes ist grenzenlos, aber ich hoffe, die Deutschen werden nun einmal ihre Pflicht kennen und den Bettelpatriotismus der Musterrepublik Zürich in die gehörigen Schranken weisen. Es sind Worte über Deutschland gefallen, die jeder Journalist aufgreifen muß, mag er mir wohl oder übel gesinnt sein. Es handelt sich da nicht mehr um mich, es handelt sich um Nation gegen Nation« (S. 212). Merkwürdig, wie Herwegh hier unversehens Deutschland gegen die Schweiz ausspielt, dasselbe Deutschland, aus dem er sich nach der Schweiz geflüchtet hatte, dasselbe Deutschland, in dessen Erde er später nicht bestattet sein wollte (S. 229). Damals scheidet er freilich noch zwischen den Deutschen und ihren Fürsten, befehdet diese und glaubt jene auf seiner Seite zu wissen. Noch

klingen in ihm die Beifallsstürme nach, die ihn 1842 auf seinem Triumphzuge durch Deutschland umrauscht hatten. Aber schon Anfang 1843, in Straßburg, im Begriffe, die Schweiz wieder zu betreten, hatte er an Emma geschrieben: »So leid es mir tut, von Dir entfernt zu leben, so froh bin ich, eures abscheulichen Deutschlands, das ich freilich wieder mit ganzer Seele liebe, los zu sein. Eure Philister sind ein trostloses, gottverlassenes Volk, und dieselben Leute, die einem heute am Hals hängen, hat man morgen auf dem Hals. Sobald man praktisch einen Schritt tun will, schreien sie unisono Zetermordio; sie umarmen Dich heute für ein kühnes Wort und verlassen Dich morgen, wenn die Regierung Deinetwegen nur den Mund verzieht« (S. 104).

Solche Erfahrungen hatte er ja eben auf seinem Triumphzuge gemacht. Wie ein junger Heros war er in Berlin empfangen worden. Die Audienz beim König hatte den Nimbus nur gesteigert. Aber die Veröffentlichung seines Königsberger Briefes an den König von Preußen – er ist im vorliegenden Buche (S. 265 ff.) abgedruckt – brachte ihn um sein beifallustiges Publikum. Er selbst war unschuldig an der Indiskretion; denn als solche wurde die Veröffentlichung eines Schreibens empfunden, das sich ausdrücklich als ein Wort unter vier Augen gab. Die Briefe des Brautpaars, dann die von Marcel Herwegh im Anhang abgedruckten Dokumente lassen den ganzen Handel übersehen. Und vor allem der Umschlag der Stimmung des Publikums spiegelt sich deutlich in den Schreiben Herweghs und Emmas.

Emma Siegmund war Herwegh gegenübergetreten, als der Ruhm sein ganzes Füllhorn freigebig über ihn ausgoß. Ganz Berlin schwärmte damals für den ungeleckten Schwaben, den stimmgewaltigen Sänger der »Lieder eines Lebendigen«.

»Du trugest dich zu jener Zeit
Ganz nach der allerneusten Mode
Von Schwäbisch-Hall. – Und dennoch, damals
War deines Lebens Glanzperiode.«

So spottete Heine. Berlin aber gefiel sich in einer Rolle, die es seitdem so oft gespielt hat: die Begeisterung von Berlin W., der Jubel der Salons des Tiergartenviertels, der besonders am Ende des 19. Jahrhunderts mehr als eine mächtig aufstrebende Künstlernatur verdorben und in ihrem innersten Kern morsch gemacht hat: all das findet sein Vorspiel in Herweghs ersten Berliner Tagen. Und schon damals ließ Berlin sich vor allem durch den sentimentalischen Reiz fesseln, eine ungebrochene Natur, den Sohn eines ursprünglicher gebliebenen Landes, mitten in großstädtischer Überbildung genießen zu können.

Typisch ist aber auch Emma Siegmunds Schicksal geworden. Sie war längst Herweghs Verehrerin. Ehe sie ihn von Angesicht zu Angesicht erblickt hatte, grüßte schon ihr Tagebuch den »edlen deutschen Sänger, der du durch deine ehernen Lieder wie feierlicher Orgelklang mir den Sonntag ins Gemüt heute gesungen, obschon ich in keiner Kirche war« (S. 26). »Die erste Begegnung beider«, meldet der Sohn (S. 28), »war wie ein Wiedersehen von Menschen, die endlich, nach langer Wanderschaft in der Fremde, in ihre

eigentliche Heimat zurückkehren.« Sofort bildet sich in dem hochbegabten, reichbelesenen, geistreichen und witzigen Mädchen der Plan, ihr Schicksal an das Herweghs zu ketten. »Ich weiß,« schreibt sie ihm am 28. November 1842, »daß uns keine idyllische Zukunft winkt, ich weiß, daß unsere Charaktere sich noch arg aneinander reiben müssen, um ungehindert dieselbe Bahn zu verfolgen, aber diese Erkenntnis gibt mir Mut und Freudigkeit statt Besorgnis. Solchen Mann habe ich mir gewünscht, nur solchen konnte ich lieben, – und liebe ich.« Wirklich spricht aus allen Briefen Emma Siegmunds eine starke und echte Liebe zu Herwegh; und hierin ruht die Tragik des ganzen Vorgangs. Mag diese Liebe hundertmal die Züge einer bewußt gewollten Leidenschaft haben, mag das Mädchen immerhin vielzusehr eine willensstarke Verstandesnatur gewesen sein, um ein Gefühl nur im stillen Herzen zu hegen und es nicht immer wieder nur sprachlich zu umschreiben, gedanklich zu erfassen, auf seine Kraft, seinen Wert und seine Bedeutung für den andern zu prüfen: sicher hat sie doch ihre ganze Persönlichkeit eingesetzt, ihr Bestes drangewandt, ist sie ohne Rest in dem Gedanken aufgegangen, den Geliebten zu beglücken. Und daß alles, was sie da bot, nur Negatives, nicht Positives in Herwegh ausgelöst hat, das bleibt das Tragische dieser Ehe. Herweghs Bekenntnis vom 26. November 1842 beleuchtet hell und klar den ganzen Briefwechsel und das ganze Verhältnis beider: »Ihr Frauen habt mehr Talent, Briefe zu schreiben als wir Männer, auch wenn ihr uns eben nichts Besonderes zu sagen habt.« So

schreibt ein Dichter, der wie kaum ein anderer die Macht des tönenden Wortes besaß. Nicht nur sind seine Briefe neben denen Emma Siegmunds nichtssagend und leer: neben all dem funkelnden Geist der Berlinerin und Schülerin Rahels schrumpft Herweghs geistige Kraft zu nichts zusammen. Plastisch, lebendig, witzig schreibt sie; lahm ist, was er zu berichten hat. Und wenn er von ihr etwas lernt, so ists eine Neigung zur Sentimentalität, die ihr eigen ist, obgleich sie einmal erklärt: »Ich habe jetzt eine förmliche Wut gegen alles Sentimentale« (S. 121). Sie, die zugesteht, sie habe, solange sie lebe, leichter aus dem Leben als aus den Büchern lernen können (S. 130), huldigt doch der Unart, sich selbst im Spiegel ihrer Lieblingsdichtungen zu sehen. So zählt sie am 28. November 1842 wie Tegnérs Ingeborg »jedweden Morgen und Abend, wann mein Geliebter endlich heimkehren wird«; am 15. Februar 1843 aber überschreibt er seinen Brief: »Meine Consuelo, mein Trost!« George Sand ist damals gerade ihre Lieblingslektüre.

War Emma Siegmund nicht fähig, Herwegh die Bahn hinaufzuführen, die sie ihn gern hätte beschreiten sehen, so war es ihr noch weniger gegeben, den Gatten zu dem ernsten und entsagungsreichen Beruf eines Apostels der Freiheit zu schulen. Er ist und bleibt Poet, und zwar mit aller Exklusivität und allem Egoismus eines Ästheten. Ihn verlangt nach »jener Noblesse, jenem Adel, jenem Ehrfurchtgebietenden«, das den Liberalen seiner Zeit mangle (S. 58); ihr wiederum ist »ein starrer Aristokrat . . . zehntausendmal lieber, als diese fahle Brut« (S. 60).

Wenn er dann erklärt: »Mit der liberalen Bourgeoisie werden wir nie siegen, wir müssen die Sympathie der Massen suchen, sonst geht es nicht« (S. 65), so ersteht ihm auch dieser Gedanke nur aus dem Wunsche dichterischer Wirkung: »Mein Dichten und Trachten«, heißt es weiter, »ist nun, etwas hinauszuschleudern, was die Menge packt und ergreift. Ein gelungenes Lied wäre hinreichend; warum kann ich keine Marseillaise schreiben?«

Wieder sind wir bei Rouget de l'Isle angelangt. Nicht eine Marseillaise, aber die »Gedichte eines Lebendigen« hatte Herwegh zustande gebracht. Daß er nicht mehr geleistet hat, lag sicher zum großen Teil an ihm, an seiner geringen Seelentiefe, an seinen Künstlerallüren, an dem inneren Gegensatz seiner selbstgefälligen Natur und des gewählten Berufes eines Freiheitsdichters. Ganz gewiß aber hat auch die Verbindung mit Emma Siegmund eine weitere Entwicklung gehindert. Noch einmal sei Heine herangeholt:

»Der eine kann das Unglück nicht,
Der andre nicht das Glück verdauen.
Durch Männerhaß verdirbt der eine,
Der andre durch die Gunst der Frauen.«

Fünf Jahre nach seiner Verlobung, im November 1847, ist der junge Ehemann noch dauernd in dem Zustand tatlosen Zuwartens befangen, in den er während der Berliner Tage von 1842 eingetreten war; und noch immer suchte er seine Untätigkeit durch dieselben Gründe zu entschuldigen, die er seiner Braut einst vorgehalten hatte: »Du schreibst zu selten, und ich

verbringe nun schon den dritten Morgen mit Nichtstun bis ein Uhr, in der sicheren Erwartung eines Briefes.« Ihren mahnenden Worten hält er jetzt aber schon das Zugeständnis entgegen, daß sie seine Kräfte, wie groß sie auch sein mögen, überschätze. »Ich werde tun, was ich kann.« Noch immer tröstet er sich mit dem Gedanken, daß er Kräfte sammle, um einen desto mächtigeren Schlag in Zukunft zu führen: »Du … magst es aller Welt sagen, daß ich dem Reiz kleiner poetischer Ausgaben, die sich so leicht bestreiten lassen, nur darum widerstehe, um ein tüchtiges poetisches Kapital zusammenzubringen.« Indes schon jetzt steigen ihm Zweifel an seiner dichterischen Ausgiebigkeit auf: »Oft ist es mir ebenfalls doch, als sei ich mehr zu persönlicher lebendiger Wirkung geboren als zu literarischer, speziell deutscher.«[94] Im selben Jahre 1847 schreibt sein Freund Karl Pfeufer an Emma, die Hartköpfigen bestärkten sich immer mehr und triumphierten über die Richtigkeit ihrer Prognose, wonach sie der Muse Herweghs nur einen kurzen Lebensfaden prophezeit hätten. »Ich gehöre immer zu den Gläubigen und bin sicher, daß ihm die holdeste Muse wieder günstig sein wird, sobald er sich mit einem kühnen Sprunge aus seinen prosaischen Fauteuils in irgendeine poetische Einsamkeit gerettet hat.«[95] Im Frühjahr 1848 verließ Herwegh dann wirklich »seine prosaischen Fauteuils« und fiel mit einer halb französischen, halb deutschen Arbeiterschar in Baden ein. Daß Herwegh auch zu persönlich lebendiger Wirkung nicht bestimmt war, bewies der klägliche Ausgang des Putschversuches.

Den menschlichen Gehalt des Briefwechsels habe ich anzudeuten versucht; der literarhistorische ist sehr gering. Selten nur erscheinen Namen wie der Rahels oder Bettinens. Freiligrath wird mehrfach genannt, aber nur, um wegen seines Gedichtes auf den Tod des Diego Leon und wegen der Verse »Der Dichter steht auf einer höhern Warte Als auf den Zinnen der Partei« gescholten zu werden. Im Anhang beschäftigt sich ein besonderer Abschnitt mit ihm. Auch hier läßt Marcel Herwegh kein »audiatur et altera pars« zu; Wilhelm Buchners Werk über Freiligrath müßte da zur Kontrolle herangezogen werden. Karl Follen, Karl Froebel, D. F. Strauß, Moleschott, Bakunin u. a. zeigen sich wesentlich nur in ihren persönlichen Beziehungen zu Herwegh und seiner Braut. Der Anhang ergänzt diese Mitteilungen durch den Abdruck von Briefen Herweghs an Prutz, von Schreiben Max Dunckers, Bakunins, Follens an Emma Siegmund. Zuletzt wird Herweghs Verhältnis zu Dingelstedt geschildert.

GUSTAV FREYTAG UND HERZOG ERNST VON KOBURG

IM April 1855 eignete Gustav Freytag sein »Soll und Haben« dem Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha zu und berief sich in der dem Buche vorangestellten Widmung auf goldene Worte seines ritterlichen Herren über die Verwirrung der letzten Jahre, über die Mutlosigkeit und müde Abspannung der Nation und über den Beruf der Dichter, die gerade in solcher Zeit dem Volke einen Spiegel seiner Tüchtigkeit vorhalten sollen zur Freude und Erhebung. In den »Erinnerungen aus meinem Leben« knüpfte Freytag ein Menschenalter später an diese Zuschrift, die ihm inzwischen »eine gedruckte Urkunde über sein gutes Verhältnis zu zwei ungewöhnlichen Menschen« geworden war, knappe und vornehm zurückhaltende Mitteilungen über seine Beziehungen zu dem Herzog und zu dessen Gemahlin. Gleichzeitig brachte das Memoirenwerk Herzog Ernsts »Aus meinem Leben und aus meiner Zeit« (1887–89) Zeugnisse zur Geschichte dieses Freundschaftsbundes. Eduard Tempeltey, der von 1862 bis 1893 im Dienst und Vertrauen des Herzogs gestanden hatte und über das Grab hinaus dem Dichter ein treuer Freund blieb, legte endlich 1904 in einem umfänglichen, vom Verleger musterhaft ausgestatteten Bande den Briefwechsel Freytags mit dem Herzog und der Herzogin vor.[96]

Überhaupt dient ja die Buchhandlung S. Hirzel in Leipzig voll Pietät dem Andenken Freytags und hat in jüngster Zeit eine Reihe wertvoller Bände ausge-

geben, die den Schöpfer von »Soll und Haben« als Menschen, Kritiker und Politiker dem Geistesleben der Gegenwart immer wieder nahebringen: 1900 konnte A. Dove bei Hirzel Freytags und Treitschkes Briefwechsel erscheinen lassen, 1901—03 E. Elster die wertvolle Zusammenstellung von Freytags »Vermischten Aufsätzen aus den Jahren 1848 – 1894«. Die Briefsammlung von 1900 und der neueste Briefband interessieren aber nicht nur den Verehrer Freytags. Noch mehr: wenn schon in Doves Büchlein die starke Individualität Treitschkes zuletzt mächtiger fesselt als Freytag selbst, so trägt diesmal die verhältnismäßig nicht sehr umfangreiche Zahl von Briefen des Herzogs über die Fülle der Schreiben Freytags unzweifelhaft den Sieg davon.

Selten hat ein Monarch mit einem Vertreter bürgerlicher Kreise in so echt freundschaftlichem Verkehr gestanden. Freytag war nicht nur ein Gewissensrat, dem der Herzog seine innersten Gedanken aufschloß, dem er, um nicht von ihm mißverstanden zu werden, die letzten Gründe seines Handelns und Denkens darlegte; mit unendlich feinfühliger Hand hat vielmehr der Fürst alle Eigenheiten seines Freundes geschont, gelegentlich mit staunenswerter Geduld dem andern alle Rechte einer ausgeprägten Individualität zuerkannt und lieber seine eigenen Ansprüche preisgegeben, um ja nicht den Eindruck eines Zwanges bei Freytag aufkommen zu lassen. Belege für diese Tatsachen sind in solcher Fülle in dem Briefwechsel anzutreffen, daß sie hier füglich wegbleiben können; nur hinweisen möchte ich auf die zarte Rücksicht, die

Herzog Ernst immer wieder Freytags eigentümlichen Anschauungen von Titeln und Orden angedeihen ließ: Im Jahre 1874 lehnte Freytag das Komturkreuz II. Klasse des Hausordens von Gotha ab, nicht weil er ein Gegner alles Ordenswesens war, sondern weil er – wie Tempeltey (S. 264) richtig bemerkt – sich gegen alles sträubte, was II. Klasse hieß. »Eine Ordensverleihung, welche Ew. Hoheit.... mir gönnen, erscheint, da sie doch nicht verheimlicht werden kann, ganz wider meines lieben Herrn Intention, als eine Anerkennung meiner poetischen Leistungen, und deshalb in gewissem Sinne als eine Abschätzung meiner Dichterbedeutung. Dies ist der Grund, aus dem ich folgere, daß sie entweder gar nicht, oder voll und reich zugemessen werden sollte«: so heißt es in einem Briefe vom 11. April 1874. Darum hatte Freytag das Komturkreuz vier Tage vorher dem Herzog zurückgesandt mit der Bitte, es aufzuheben, »bis er an Alter, Verdienst und Ehren so wachse, daß dies Kreuz ohne Inkonvenienz an das große Band gehängt werden kann« (S. 261). Herzog Ernst hat fortan die Empfindlichkeit seines Freundes vorsichtig bedacht und bei jedem neuen Beweise seiner Gunst – und wie viele sind Freytag noch zuteil geworden! – aufs sorgsamste jeden Grund der Verstimmung zu beseitigen gesucht. Man lese nur die fast schüchtern bittenden Worte nach, mit denen er nicht Freytag selbst, der ein für allemal den Adel für sich abgelehnt hatte, aber für Freytags Sohn das Adelsdiplom anträgt, damit ihm »die späteren Schritte ins Leben hinaus durch so etwas, worauf die Menge ... Wert legt, vielleicht ein wenig geebnet

würden« (S. 303 f.). Daß ein Fürst von dem Seelenadel Ernsts in den höchsten Fragen des Lebens, der Kunst, der Politik gern und dankbar Freytags freimütigste Worte hingenommen hat, ist nur natürlich; daß er in rein äußerlichen Formfragen die ihm gewohnten, ja gebotenen Schritte dem Freunde zuliebe meiden gelernt, daß er die ihm ganz selbstverständlichen Gebräuche höfischer Etikette Freytag ohne jede Verstimmung hat umstoßen lassen, bezeugt besser als alles, wie sehr er bemüht war, dem Freunde nur Freund, nicht fürstlicher Mäcen dem Dichter zu sein.

Und trotzdem bleibt in Freytags Briefen ein Rest, der, wenn nicht dem Menschen, so doch dem Briefschreiber volle Freiheit der Bewegung raubt. Herzog Ernst durfte dem »lieben Freunde« wie einem Ebenbürtigen schreiben, durfte »mit den freundlichsten Grüßen von meiner Frau« und als »Ihr alter Freund« seine Briefe beschließen. Für Freytag blieb der Adressat der »teure gnädige Herr«; und während der Herzog frischweg im Briefe mit »Sie« den Freund anspricht, so verharrt Freytag bis zuletzt bei kurialen Umschreibungen. Nicht immer heißt es »Ew. Hoheit«, häufig richtet er seine Worte »an meinen geliebten Herrn«; aber fast durchweg unterzeichnet er als »ehrfurchtsvoll ergebenster«, als »treu gehorsamster«. Wenn jedoch zwei geistvolle Menschen, der eine in freiester Form, der andere trotz allem gebunden durch Bande höfischer Etikette, intime Bekenntnisse austauschen, so spielt der zweite dem ersten gegenüber die Rolle des Benachteiligten. Wirklich erscheint Herzog Ernst in diesem Briefwechsel weit lebendiger,

frischer, geistreicher als Freytag: ein hochbedeutender, weitblickender, vielseitiger Mensch neben einem aufrichtigen, des eigenen Wertes bewußten, unbeirrt die eigenen Wege schreitenden treuen Diener seines Herrn. Man darf diese Voraussetzung des ganzen Briefwechsels nicht aus dem Auge verlieren; sonst käme Freytag diesmal im Urteil des Lesers leicht zu kurz. Steht der Dichter dem Fürsten gegenüber doch auch noch aus einem zweiten schwerwiegenden Grunde auf diesen Blättern im Nachteil. Der Gegenstand weitaus der meisten Briefe sind politische Fragen; was über diese politischen Erörterungen zu sagen ist, hat Tempeltey in der Vorrede bündig gesagt, auch mit Recht hervorgehoben, daß der Briefwechsel nicht ein eigentlich politischer ist. Der liberale Journalist kommt hier gegen den Fürsten, der aus nächster Nähe das Getriebe der politischen Maschine kannte, nicht auf. In den Hauptfragen war ja der Theoretiker mit dem Praktiker einstimmig; wo indes Widerspruch sich einstellte, hat die Geschichte dem Fürsten recht gegeben. An dieser Stelle sei des Hasses, den Freytag im Gegensatz zu Herzog Ernst gegen Österreich hegte, nur beihin gedacht. Wie doktrinär klingen 1860 Freytags Urteile: »In der Politik sind in Deutschland nur zwei Parteien, Protestanten und Altgläubige, Lebendige und Tote, Preußen und Östreicher, hie ficht, wie Luther sagt, Gott und der Teufel, ein drittes gibts nicht« (S. 126); oder: »Der Fall Östreichs, das heißt, der innere Zusammensturz ist durch große Kraft und glückliche Kombinationen vielleicht auf Jahre aufzuschieben, nicht mehr aufzuhalten. Die Krankheit,

welche dort herrscht, ist der Marasmus senilis. Und wenn es ein göttliches Strafgericht gibt, so vollzieht es sich dort vor unsern Augen. Seit dreihundertvierzig Jahren hat dies vom Himmel gezeichnete Geschlecht gegen die Nationalität und Selbständigkeit der deutschen Nation gearbeitet, mit Spaniern, Wallonen, Kroaten, Jesuiten haben sie ihre eigenen Stammländer geistig verwüstet und dumm gemacht. Jetzt kommt die Rache« (S. 131). Und wie klug, wie einsichtig und mit welch realpolitischem Sinne wehrt Herzog Ernst diese Behauptungen ab (S. 129, 133f., 149). Sein Wort: »Mit rachsüchtiger Antipathie gegen das Haus Habsburg wird Deutschland weder einiger, noch stärker gemacht«, dieses Wort, das gleichfalls 1860 niedergeschrieben worden ist, hat zuletzt doch durch Bismarck seine volle Bestätigung erhalten.

Und Bismarck selbst! Gerade er bietet den besten Maßstab, Herzog Ernsts und Freytags politisches Denken zu bewerten. »Seit der Herzog, auch auf den verschlungenen diplomatischen Wegen, Bismarcks vaterländisches Empfinden erkannt hatte und nun sein eigenes Hoffen und Sehnen durch ihn erfüllt sah, hat er der Größe des Kanzlers nie anders als in Verehrung und Bewunderung gedacht; wogegen Freytags Innerstem der gewaltige Mann unvertraut, fast unheimlich blieb«, sagt Tempeltey; an Belegen fehlt es im Buche nicht. Fast so schlimm wie in den Briefen an Treitschke klingen hier Freytags Worte. Dort begegnen noch in der zweiten Hälfte des Jahres 1866 Sätze wie: »Jetzt hat das Bismärckchen Gelegenheit zu zeigen, wie seine diplomatische Arbeit in schwerer

Zeit ist« oder »Leider ist Bismarck in allem, was die Behandlung der öffentlichen Meinung betrifft, ein Kindskopf« (S. 106, 112). Jetzt heißt es 1863 um eine Nuance günstiger: »Dieses hartgesottenen biscocti oder Zwiebacks letzte Taten sind seltsam. Dieser scheußliche Zwieback tritt aus dem Bannkreise der Zivilisation in den Urwald riesiger Missetaten. Es ist aber ganz gut so« (S. 183). Oder 1867: »Was die Berliner Wirren betrifft und die dräuende Miene des écorcheur Bismarck, so bitte ich meinen lieben Herrn, sich nicht dadurch inquietieren zu lassen« (S. 217). Freytags episodisches Auftreten im Reichstag gibt ihm dann 1867 Gelegenheit, Bismarcks »schönes Talent zur Debatte« kennen zu lernen (S. 221). Aber im Juni 1869 weiß er, daß »diese Wirtschaft Bismarcks« »unerträglich« wird, »am meisten in Preußen« (S. 237). Und am 1. Juli 1870 findet er in Bismarcks süddeutscher Politik seine »fehlerhafteste Maßregel«: »Es scheint mir, daß Bismarck das Bittere seines Fehlers in der Stille bedrohlicher findet, als das patriotische Publikum. Folge davon war das Spekulieren auf einen Gewaltcoup, das Hervorsuchen der alten Kaiseridee für die Hohenzollern. Dies ist ein Punkt, wo der Spaß aufhört.« Daß Freytag sich mit dieser Idee niemals ausgesöhnt hat, ist bekannt genug; um so bedeutsamer aber bleibt es, daß er trotz allem zuletzt doch das Heil des neuen Reiches untrennbar an Bismarcks Persönlichkeit gekettet empfand (S. 267). Und Herzog Ernst? Hier stehe nur ein Briefbekenntnis vom 30. Juni 1890: »In der Bismarck-Tragödie habe ich, ehe der Vorhang gefallen, noch eine gewisse Rolle

gespielt; und habe alte Erfahrungen und neuen Kummer auf mich einwirken lassen müssen.«

In den »Erinnerungen aus meinem Leben« sagt Freytag von Herzog Ernst: »Nicht immer vermochte ich den Flug dieses rastlosen Geistes zu begleiten« (S. 268). Die Wahrheit des panegyrisch klingenden Satzes tritt in dem Briefwechsel rein zutage; und nicht bloß, wo es sich um politische Fragen handelt. Im Jahre 1856 schrieb Freytag zu des Herzogs Geburtstag ihm einen mahnenden Brief, »seinem Ehrgeiz wie seiner Tatkraft, ein bestimmtes Ziel zu setzen und dieser herrschenden Idee zuliebe auf manchen glänzenden Schmuck seiner Jugend zu verzichten« (S. 58). Ergreifend ist der Freimut, mit dem Freytag da nach drei Jahren intimeren Verkehrs ratend und anspornend dem Fürsten gegenübertritt, rührend die Aufrichtigkeit des Herzens, mit der er dem Fürsten eine Einschränkung seiner künstlerischen Interessen nahelegt, ebender Interessen, die ihm Freytag nahegebracht hatten. Wunderbar groß offenbart sich der Mensch in Herzog Ernst, wenn er in der Antwort seine Individualität rückhaltlos aufdeckt, aber auch gegen Freytags Eingriffe offenherzig wahrt. Was aber die Kunst ihm bedeute, sprach er da aus: »Lachen Sie mich nur recht aus – ich brauche die Kunst als Nahrung für mein eigenes Herz. In ihr liegt für mich die Poesie des Lebens, sie ist meine Religion; ich kann ohne sie nicht leben, sie erhält mich jung, sie belebt die Phantasie« (S. 64). Das ist im Zeitalter des Materialismus niedergeschrieben worden! Und diese Beichte ist um so bemerkenswerter, da in dem Briefwechsel sonst

die Kunst eine sehr bescheidene Rolle spielt. Sieht man von Freytags und des Herzogs eigenen Schöpfungen ab, so bleibt nur wenig übrig. Viel fällt für die Geschichte der Literatur der Zeit nicht ab, wenigstens nicht im Briefwechsel zwischen Herzog Ernst und Freytag, eher noch in Freytags Briefen an die Herzogin, die als Anhang abgedruckt sind. Freytag tritt da mehrfach als literarischer Berater auf, empfiehlt indes meist wissenschaftliche Werke.

Von deutscher Kunst ist aber nicht nur wenig die Rede; mit Staunen sieht man vielmehr, wie fern Naturen von der Bedeutung Herzog Ernsts und Freytags den größten Kräften und den besten Hoffnungen der Zeit gestanden haben. Sehr schön ist es, wie Freytag des kranken Otto Ludwig sich annimmt; aber mehr als ein »namhafter deutscher Dichter« ist er ihm nicht. Am 11. April 1874 heißt es in einem Briefe Freytags: »Wie auch das Maß meiner Kraft sein mag, unter den lebenden Künstlern unsres Volkes erkenne ich keinen über mir, nicht viele als meinesgleichen.« Das stolze Wort kann heute nur noch Befremden wachrufen. Aber erklärt es sich nicht am besten aus der Annahme, daß Freytag, als er es hinschrieb, sich überhaupt nicht bewußt war, der Zeitgenosse Böcklins, Richard Wagners und Gottfried Kellers zu sein?

Diese Erwägungen sollen keinem den Genuß beeinträchtigen, den das Buch Tempelteys tatsächlich bringt. In einem Briefe vom 25. Juni 1880 blickt Freytag zurück auf fünfundzwanzig Jahre freundschaftlicher Verbindung mit Herzog Ernst und ruft: »Was

haben wir in diesem Jahrhundert erlebt! Fast zu viel für ein Menschenherz« (S. 289). Von diesem reichen Leben der Zeit ist so viel in den Briefwechsel übergegangen, daß er unvergeßliche Eindrücke zurückläßt.

Noch sei ein Wort den sorgsamen Anmerkungen Tempelteys gewidmet. Er erklärt, was zu erklären war, fügt auch manches an, was über die Grenzen des Briefwechsels hinausweist. Vielleicht wäre der rasch vergessenden Zeit an einer Stelle eine Anmerkung erwünscht gewesen. Da heißt es: »Die gepriesene Verjüngung der Türkei besteht doch nur darin, daß man dort die anständigere seidene Schnur mit Schneiderschere und Revolver vertauscht hat« (S. 273). Freytag denkt an die Gerüchte, die damals Sultan Abd ul Asis' Tod als Selbstmord darstellten: mit einer Schere soll er sich (am 4. Juni 1876) die Pulsadern aufgeschnitten haben. Wenn ferner in einem Schreiben an die Herzogin vom 5. Januar 1863 Freytag erzählt, er habe, um einen Unkundigen rasch »höfisch zuzustutzen«, ihn u. a. vor »buntseidenen Taschentüchern« gewarnt, denkt man unwillkürlich an das 2. Buch von »Soll und Haben«: Fink untersucht Antons Anzug, ehe beide zur Tanzstunde bei Baldereck's gehen. »‚Zeige Dein Taschentuch', sagt er. ‚Bunte Seide? Schäm Dich. Hier ist eines von meinen.'«

DER LEBENSABEND EINER IDEALISTIN

DIE »Memoiren einer Idealistin« von 1876 sind längst zu einem der wichtigeren kulturhistorischen Dokumente des 19. Jahrhunderts geworden. Malvida von Meysenbug hat sich durch diese anspruchslose Schilderung ihrer kämpfereichen Jugend einen Ehrenplatz neben den Frauengestalten erobert, die als Vorläuferinnen moderner Befreiung des Weibes gelten. Ihre Zeitgenossinnen jubelten dem mutigen Mädchen zu, das alle beengenden Fesseln, aber auch alle schützenden Bande abtat, um seinen eigenen dornenreichen Weg zu wandeln. Sie hat sich emanzipiert und ist nicht untergegangen; sie hat sich heimatlos gemacht und sich doch wieder eine neue Heimat auf den Höhen der geistigen Kultur ihrer Epoche geschaffen. Selbst Revolutionärin, schloß sie sich Revolutionären an und ward, als ihre Genossen siegten, der Früchte des Sieges teilhaft. Freudig bewegt betrachtete sie am Ende des Jahrhunderts die politischen Verhältnisse Europas, an deren Gestaltung sie, die Freundin der Mazzini und Garibaldi und Kinkel und Alexander Herzen mitgearbeitet hatte. Und wenn ihr, die einst die rote Fahne schwang, ein Vorwurf übrigblieb, so traf er die Nachlebenden, die den Verdiensten ihrer Befreier nicht gerecht werden. Wohl setzte Genua im Jahre 1876 Mazzini ein Denkmal, ihr aber wollte es doch scheinen, als ob Italien, was es an dem lebenden Vorkämpfer der Einheit des Vaterlandes gesündigt, an dem toten noch nicht gesühnt habe. An dem toten: wie Mazzini waren fast alle Freunde ihrer Jugend

längst dahingegangen. Ihr war es beschieden, im höchsten Greisenalter unentwegt frisch nicht nur jenen ein frommes Andenken zu weihen, sondern auch neue Freundschaft und mit ihr neue Interessen zu gewinnen. An ihrem Lebensabend blickte sie nicht nur zurück, sondern auch vorwärts. Und wenn zuletzt als »Nachtrag zu den Memoiren einer Idealistin« der »Lebensabend einer Idealistin«[97] hervortrat, so sprach nicht bloß die Vergangenheit, sondern auch die unmittelbare Gegenwart zu uns.

Es muß an sich schon fesseln, Näheres über den weiteren Verlauf eines Lebens zu hören, das einst im jugendlichen Sturm und Drang den Anteil der gebildeten Welt sich eroberte. Allein Malvida von Meysenbug hat nie den Anspruch erhoben, für sich selbst Propaganda zu machen. Schon die »Memoiren« sollen nicht ihre Gestalt in hellste Beleuchtung rücken, sondern einer Lebensanschauung dienen; trat einmal die Verfasserin selbst auf den Plan, so stellte sie sich am liebsten als Spiegel dar, in dem die Figuren ihrer Freunde sich offenbaren. Auch in der Schilderung ihres Lebensabends gibt sie sich als getreue Maklerin der Ideen anderer; und die Fülle wichtiger Persönlichkeiten, die sie uns vorstellt, leiht ihren Aufzeichnungen allein schon den Wert einer beherzigenswerten Urkunde zur Geschichte der Zeit.

Eine stattliche Schar zieht vorüber: Franz Liszt und Fürstin Karoline Wittgenstein, Richard und Siegfried Wagner, der Künstler Lenbach und die Kunsthistoriker Jakob Burckhardt und Morelli, die Dichter Paul Heyse und Graf Schack; natürlich fehlt auch

Nietzsche nicht, über den die Idealistin schon längst aus intimstem Verkehre der Welt Mitteilungen gemacht hatte. Nirgends ein loses Verhältnis, nirgends ein rasches Vorbeieilen. Nicht umsonst erscheint sie immer wieder am Sterbebette ihrer Freunde; sie durfte ihnen ein letztes Lebewohl im Augenblick der Vollendung zurufen. Stand Malvida von Meysenbug geistig hoch genug, um mit den Besten ihrer Zeit auf gleichem Fuße zu verkehren, so entkeimte ihrem stillbescheidenen Wesen jederzeit rasch eine traute Intimität des geistigen Austausches. Nicht daß wir große Menschen aus enttäuschender Nähe zu sehen bekämen! Aber stets von neuem erkennt der Leser mit inniger Freude, wie große Menschen ganz als Menschen leben und fühlen. Wie nahe kommen wir dem übermenschlichen Zarathustra, wenn Malvida von Meysenbug eine Episode aus der Zeit ihres gemeinsamen neapolitanischen Aufenthalts schildert: Nietzsche und sein Freund Paul Rée langen zu Schiff von Genua an. Nietzsche, kränkelnd und nervös erregt, ist etwas enttäuscht, da ihm die Seefahrt und die Ankunft in Neapel mit dem schreienden, lärmenden, zudringlichen Volke sehr unangenehm gewesen war. »Gegen Abend jedoch«, wird weiter erzählt, »lud ich die Herren zu einer Fahrt auf den Posilipp ein. Es war einer jener Abende, wie man sie nur dort erlebt, Himmel, Erde und Meer schwammen in einer Glorie von Farbentönen, die man nicht beschreiben kann, die aber die Seele durchdringen mit dem Zauber einer wonnevollen Musik, einer Harmonie, in der sich jeder Mißton auflöst und verschwindet. Ich sah, wie Nietzsches Gesicht sich

in freudigem, beinah kindlichem Staunen aufhellte, wie ihn innige Rührung überkam, und endlich brach er in einen Jubelruf über den Süden aus.« Ein andres Mal ein reizendes Genrebild: die Freunde sind des Abends zusammen: Nietzsche, gemütlich im Lehnstuhl, bei allem Ernst der Diskussion voll Scherz und Heiterkeit; gelegentlich lacht er herzlich auf; Rée sitzt am Tische, wo die Lampe brennt, und liest vor; die Berichterstatterin mit einem Vierten zusammen schält am Kamin Orangen für das Abendbrot. Neben solchen idyllischen Momenten fehlt der große Augenblick nicht. Tiefergriffen lauschen wir mit Malvida der ersten Offenbarung von Wagners »Parsifal«.

Mich fesselte besonders, was über Alexander von Warsberg berichtet wird. War ich doch da gelegentlich bescheidener Augen- und Ohrenzeuge. Am Canareggio hatte Warsberg einen Lieblingstraum seines Lebens erfüllt. Die großen luftigen Räume eines venetianischen Palazzo waren durch seine Hand aus ihrem Jahrhundertschlafe zu neuem Leben erweckt worden. Wenn Graf Platen in der Lagunenstadt nicht mehr das alte mächtige Venedig finden konnte, wie es Paolo Veronese malte, und wenn seine ins 19. Jahrhundert hineinversetzte Renaissancenatur nur betränten Auges den Spuren längstvergangener Geister folgte: Warsbergs Art ist es immer gewesen, das alte Italien von neuem sich zu erwecken; sein Venedig sollte aussehen wie das Venedig Tizians; die Renaissancestimmung, die Platen schmerzlich vermißte, sollte neugeboren in dem künstlerisch gestimmten Heim am Canareggio erstehen. Nichts von schwerem, beengendem Prunke!

Wohl häufte sich dort auf, was er von seinen Wanderfahrten aus Griechenland und von seinen lieben jonischen Inseln heimgebracht hatte. Und wie er selbst verstand, den Reiz entlegener Landschaften seinem Leser vorzuzaubern, so blickten von den Wänden seines Studierzimmers meisterhafte Nachbildungen und Nachfühlungen orientalischer Naturstimmung herab, Aquarelle des von ihm entdeckten Wiener Künstlers Ludwig Hans Fischer. Doch wie diskret war das alles gemacht; nichts drängte sich dem Beschauer auf; am liebsten ließ der feinfühlige Ästhet die Architektonik für sich sprechen, diese lichten, weiten und hohen Säle, deren befreiende Kraft uns armen, in enge Zimmer gepferchten Nordländern fast ganz verloren gegangen ist, Hallen, in denen es sich doppelt leicht denkt und in denen das Leben von einem guten Stück Erdenschwere befreit ist.

In dem künstlerischen Heim, das nach Warsbergs frühem Tode allzurasch wieder zerstört wurde, sah ich ihn zusammen mit Malvida von Meysenbug im Winter von 1888 auf 1889. In ihren Aufzeichnungen finde ich ein schönes Abbild der am Canareggio verlebten Stunden wieder. Warsberg selbst nimmt in dem Bande breiten Raum ein, ja er offenbart sich dem schärferen Beobachter als Verkörperung der Lebenskunst, der auch Malvida von Meysenbug am Ende eines langen, bewegten, äußerlich und innerlich reichen Lebensganges huldigte. Warsberg und Malvida streben gleichgesinnt nach demselben Ideal des Schönen; beide im Norden geboren, erblicken in Italien ihre wahre Heimat. Spät nur haben sich ihre Lebenswege gekreuzt. Allein schon

die ersten Worte, die Warsberg an die künftige Seelenfreundin richtete, bezeugen die Seelenverwandtschaft; unmittelbar unter dem Eindrucke von Malvidas Roman »Phaedra« schrieb Warsberg: »Ich bin ein schlechter Romanleser und nun gar deutsche Romane nehme ich kaum je zur Hand. Da ich vor drei Wochen in Wien war, forderte mich aber mein Buchhändler auf, doch einen Blick in die drei Bände der Phaedra zu werfen, weil er meinte, so wie ich ihm seit langen Zeiten bekannt geworden bin, ich würde darin eine Menge Ideen finden, die er seit Jahren von mir gepredigt höre. Auf der See, zwischen Triest und Korfu schwimmend, habe ich denn das Buch auch wirklich in einem Zuge verschlungen. Sie haben für alle Lebensfragen den edelsten Idealismus zur Grundlage, um darauf Ihre Antwort aufzubauen, und der wahrer ist, als der heute so vorlaute Realismus, weil doch nur die Oberfläche der Dinge körperlich erscheint, in ihnen, in einem jeden aber andere uns ungreifbare Kräfte wirksam sind.« Idealismus, das vieldeutige Wort kehrt auch in diesen Zeilen Warsbergs wieder. Aber ist es noch der Idealismus, von dem ausgehend Malvida von Meysenbug sich einst eine »Idealistin« nannte? Warsberg war eine ausgesprochene Ichnatur, ein Mann der feinsten Sensationen, ein Individualist. Sie hingegen erwies sich in ihren »Memoiren« als Altruistin. Wenn sie zuletzt mit Warsberg sich einig wußte, so – man darf es wohl aussprechen – war ihre Lebensanschauung eine andere geworden. Wie Warsberg offenbarte sich die Idealistin da als Renaissancenatur mit schrankenloser Begeisterung für die reine Linienführung der Antike.

Das Leben schön zu gestalten, ist beiden die liebste Aufgabe. Und diese Schönheit des Lebens scheint ihnen nur im Süden möglich. Wie beengend, wie beklemmend wirkt der Norden auf beide! Wenn Malvida durch die Berge der Schweiz nach Deutschland pilgert, dann klagt sie über die »freudlose Öde«, über die »weiten Schneefelder«; sie vermißt den sonnigen Tag und die großartige Heiterkeit des Südens. Einmal schildert sie die Gotthardfahrt: »Je höher wir kamen, je mehr verstummte das Gespräch ... Das irdische Leben mit seinem bunten Schein war wie verschwunden; ringsum starrten eisbedeckte Riesen; eine einst vielleicht gewesene Schöpfung schien zurückgesunken in den traumlosen Schlaf des Chaos. Wolken und Nebel kämpften, Form und Fels verhüllend, mit unsichtbaren Gewalten; Schneeflocken wirbelten durch die Lüfte. Man wußte nicht mehr, in welcher Region man dahinsauste, vom Dampf, wie von einer gestaltlosen, unterirdischen Macht getragen. Es war so phantastisch, wie ich selten etwas gesehen hatte; und plötzlich fuhr man nun ein in die alte ewige Nacht des Urschoßes der Dinge, aus dem auf den geheimnivollen Wink eines Erzeugers einst blühendes Leben hervorstieg. – Da – plötzlich nach kaum fünfundzwanzig Minuten brausen wir hervor aus dem Höllenschlund, und sonnenbeglänzte Gipfel lachen uns an, rötlich glühen die Berge, braungoldig schimmert das Laub, das noch herbstlich die Bäume bedeckt – kurz: es ist Italien.«

Ist das nicht symbolisch? Einst war Malvida von Meysenbug Demokratin und stieg hinab in die Tiefen

des Lebens; an ihrem Lebensabend freute sie sich, ganz und gar Ästhetin, vollauf am Schönen. Die Altruistin wurde zur Individualistin; nicht umsonst schaltet sie mitten in ihre autobiographische Darstellung eine von seinem Geburtsorte ausgehende Verherrlichung Tizians und eine liebevolle Charakteristik der Malatesta von Rimini ein. Ein Renaissancekünstler und einige Renaissancedespoten, das sind die Gestalten, denen sie in der Gesellschaft Warsbergs oder auch schon in der Nietzsches nahegekommen war. Die Idealistin lehnt nunmehr Ibsen ab, wo er ihr Unschönes bietet. Wo er aber, wie in »Nora«, das Evangelium des Individualismus predigt, da huldigt sie ihm auch.

Genug an diesen Andeutungen! Wer einmal das Leben Malvidas von Meysenbug schreiben wird, dem bleibe der genauere Nachweis der Wandlung überlassen.

ALEXANDER VON VILLERS

ALEXANDER von Villers, Neffe des Freundes der Frau von Staël, des Emigranten Charles de Villers, wurde zu Moskau am 12. April 1812 geboren. Nicht in seinem engeren Berufe, als Diplomat, und trotz unverkennbarer schriftstellerischer Begabung, auch nicht durch umfangreichere Schöpfungen seiner Feder ist er zu Wirkung und zu Ruhm gelangt. Zum Schriftsteller befähigte ihn eine scharfe Beobachtungsgabe, ein unbeirrbarer, nie fremdem Urteile untertäniger kritischer Blick, dann die seltene Kunst, den feinsten Stimmungsmomenten der Beobachtung einen zutreffenden, plastischen Ausdruck zu leihen, endlich ein gesunder und geschmackvoller Humor, der ihm auch in melancholischer Gemütsverfassung einen guten Tropfen glücklicher Ironie schenkte. Seine reichen Mittel schriftstellerischer, ja dichterischer Kunst hat Villers, emsig an seinem eigenen Ich arbeitend und dieses eigene Ich ausgestaltend, nicht der großen Menge hingeworfen; er lebte und webte nur für sich und für eine kleine Schar auserlesener Freunde. Dieselben Freunde haben nach seinem Tode aus den Belegstücken eines für sie unschätzbaren geistigen Verkehrs, aus den Briefen Villers', eine Auswahl getroffen, und nur durch den Druck dieser Briefe ist der Abgeschiedene eine literarische Individualität geworden, ein deutscher Schriftsteller, der in der Geistesgeschichte seiner Zeit einigen Raum einzunehmen berufen ist. Ein Lebenskünstler eigentümlichster Art, ein Sonderling, aber ein

berechtigtes Original, war Villers nicht nur dem engeren Kreise seiner literarisch angehauchten Freunde Muster und Vorbild; seine Erscheinung gestaltet sich mehr und mehr zum Typus einer eigentümlich österreichischen Kulturerscheinung; in ihm zeigt sich ausgeprägt und ausgebildet, was dem österreichischen Geistesleben im Gegensatz zum norddeutschen einen besonderen Zug leiht. Franzose von Abkunft und im fernen Osten geboren, mußte Villers lange und schwierige Umwege beschreiten, ehe er in Österreich festen Fuß faßte; dann freilich ist er ganz im österreichischen Leben aufgegangen und hat in den schwer zugänglichen Kreisen der österreichischen Aristokratie nicht als Fremder, sondern als Zugehöriger gelebt und gewirkt. Villers' Vater hatte als Emigrant in Moskau einen Wirkungskreis gefunden. Das Jahr 1813 vernichtete Stellung und Wohlstand. In Leipzig und in Dresden, wo die Familie sich niederließ, wurde der Knabe erzogen und verzogen, verhätschelt und vernachlässigt. Aus dem väterlichen Hause verstoßen, wird er in Leipzig Buchdrucker, weiß sich in den Abendstunden den Schein aristokratischer Existenz zu wahren, versöhnt sich mit seiner Familie, überwirft sich wieder mit ihr und geht endlich mit wenig hundert Franken in der Tasche nach Paris. Hier beginnt eine echte Bohèmeexistenz. Villers lebt in einer Mansarde, versäumt keine Aufführung eines Stückes von Victor Hugo, verkehrt mit hervorragenden Gelehrten. Einmal verläßt er in Liszts Begleitung einen Pariser Salon; beide durchmessen in angeregtem Gespräche bei finsterer Nacht die Straßen von

Paris. Liszt will endlich den liebgewonnenen jungen Mann nach Hause führen und erfährt, daß er, völlig mittellos, keine Wohnung mehr habe und in einem Café übernachten wolle. Fortab war Villers Liszts Gast und begleitete ihn auf Reisen. Trotz äußerer Regellosigkeit war Villers damals schon charakterfest genug, um einen jungen, im Leichtsinn und Müßiggang aufgehenden Lebemann zu ernster wissenschaftlicher Arbeit zu gewinnen. Ein Bund fürs Leben war geschlossen; die Dankbarkeit des Freundes konnte Villers' Lebensabend noch verschönern. Villers selbst gewann nun als Hofmeister, später als Prinzenerzieher seinen Unterhalt; in gesicherter Lebenslage war er unablässig bestrebt, seine unregelmäßige Bildung auszugleichen. Als angehender Dreißiger ließ er sich von dem Grammatiker Friedrich Becker deutsche Sprache lehren, er besuchte das Gymnasium und wagte sich an die Reifeprüfung, um auch Universitätsstudien treiben zu können. Eine echt romantische, völlig individualistische Lebensbahn! Ebenso ungewöhnliche, der philiströsen Entwicklung normaler Bildung hohnsprechende Wege wandeln Friedrich Schlegel, Brentano, Varnhagen oder Heine. Doch wenn der romantische Lebenskünstler in ungebundner Freiheit sein Leben sich zurechtgestaltet, so steift er sich meist auf das Prinzip schrankenlos genießender Bildung, bis schließlich alles in göttlichem Nichtstun aufgeht. Villers war eine zu tatenfreudige Natur, um in romantischem Müßiggang zu verbummeln. Sein rastloses Ringen verschaffte ihm auch schließlich eine ehrenvolle äußere Existenz. Die außerordentlichen geistigen Fähigkeiten des Prin-

zenerziehers blieben nicht unbeachtet, und er landete im sächsischen diplomatischen Dienste. Nach Frankfurt, wieder nach Paris, nach London und nach Wien führte ihn sein neuer Beruf. Abgetan ist, was an das einstige Bohèmeleben erinnert. Ein korrekter Kavalier, ein amüsanter Gesellschafter, ein ausgezeichneter Whistspieler, wird Villers überall Liebling der höchsten Kreise. Allein im äußern Leben geht er nicht auf. Gerade in Wien sieht er sich bald in inniger Verbindung mit geistig hochgebildeten Aristokraten, die hinter der glatten Form des gewandten Diplomaten rasch den feingebildeten, erfahrenen Kenner entdecken. Dem Kreise, der Villers' freundschaftlichen Verkehr umschloß, wird es immer zum Ruhme gereichen, die ästhetischen und gelehrten Tendenzen des österreichischen Hochadels in Ehren gehalten und eine Entwicklung weitergeführt zu haben, deren Keime zur Zeit der Romantik gelegt worden sind. Österreichische Aristokraten waren einem Friedrich Schlegel entgegengekommen, sie hatten zu seinem »Deutschen Museum« Beiträge geliefert; und Gräfin Julie Zichy hatte das Vorbild der liederlichen Lucinde, hatte Dorothea Schlegel ihrer Freundschaft gewürdigt. Die geistigen Erben dieser feudalen Romantiker machen auch Villers österreichisches Land und österreichisches Leben lieb und wert. Ein Denkmal ihres Gedankenaustausches erstand in den Briefen, die Villers an den Grafen Rudolf Hoyos, an Alexander Baron Warsberg, an Gräfin Bertha Nako und an andere Gleichgesinnte schrieb. Der briefliche Verkehr gewann an Umfang und Vertiefung. Villers' Wesen

kam zu völliger Entfaltung, als er dem diplomatischen Dienste entsagte, um in einsamer, selbstgeschaffener Klause zu Neulengbach bei Wien ausschließlich sich selbst und der Bildung seiner Individualität zu leben.

Villers schreibt einmal: »Malen ist eine Kunst, Dichten auch, und gar Musik; die größte Kunst aber ist Leben. Am eigenen Leben ein Künstler werden, ist allein wert, Zahnschmerzen zu dulden und Geld zu entbehren. Wenn die Finger erstarren, soll ein Kunstwerk aus der Hand fallen; der eine bekam Gold zu einem Geschmeide, der Elfenbein zu einem Götterbilde; aber wärs auch nur eine Handvoll Dreck, ein Modell ließ sich draus kneten.« Jetzt, in dem Wiesenhause bei Neulengbach, konnte Villers ungehemmt und unbeeinträchtigt sein Leben zu einem Kunstwerk gestalten. Solche Lebenskunst offenbarte sich schon auf den ersten Blick jedem Besucher. Wie Villers es verstanden hatte, eine einfache, schlichte Mietwohnung zu einem individuell gefärbten, künstlerisch gedachten Heim zu gestalten, so drückte er auch dem kleinen, bescheidenen Landsitze den Stempel seiner Persönlichkeit auf. Der gewandte Gesellschafter, der korrekte Diplomat wird bald Maurer, bald Gartenarbeiter, bald Landwirt, um mit Bewußtsein den Landsitz zum Werke seiner Hand zu machen. Und wie er bildend und gestaltend, im großen wie im kleinen, seine äußere Umgebung sich selbst schafft, so läßt er auch den Selbstbildungsdrang seiner Jugend frei und schrankenlos sich ausleben. Was die Zeit und was die großen Kulturepochen der Vergangenheit ihm bieten, er bringt sichs nahe. Er genießt, was ihm schön dünkt, nur um

seine Individualität auszuweiten. Er lebt sich in Fremdes und Fernes ein, um – wie Ranke das nennt – ein Mitgefühl fremden Daseins zu gewinnen. Ein Dilettantismus edelster Art, Dilettantismus im höchsten Sinne, Dilettantismus insbesondere, weil Villers fast nie den Gewinn seiner Selbstbildung in die Welt hinausgetragen hat. Wie andere Lebenskünstler fühlte auch Villers nie einen inneren Trieb, das Ergebnis seiner Studien dem Publikum vorzulegen. Nur in Briefen streute er seine reiche Bildung, seine reiche Individualität aus. Was er erschaut und was er schildert, er erschaut und schildert es als Mensch. Der tiefe menschliche Anteil, mit dem er einfache und schlichte Naturen, wie seine Haushälterin Cilli, mit dem er ein andermal den Bauer des Fuscher Tales beobachtet, gemahnt an das sentimental liebevolle Interesse eines Rousseau, eines Sterne. Mit beiden teilt er die Mißachtung der Masse, die Vorliebe für den einzelnen Menschen. Obendrein war er ein Sonderling, wie Sterne ihn nicht besser zeichnen konnte, ein Mann intimster Sensationen, ein exklusiver, wählerischer Geist und doch wiederum wunderbar begabt, tief und voll nachzuempfinden, was ihm sympathisch, ihm geistig verwandt war. Seine allerindividuellste Subjektivität fand in der Zeit keine Form des Ausdrucks. Lieben, verständnisvollen Freunden konnte er brieflich seine Stimmungen und seine Beobachtungen, seine Interessen und seine Studien offenbaren. Die wenigen Feuilletons, die er zum Drucke brachte, stehen nicht auf der Höhe seiner Briefe. Wenn er etwa dem Publikum einer Wiener Zeitung Hüb-

ners Buch über Sixtus V. (Wiener »Presse« 1870, Nr. 219, 266, 276) vorführt, spürt der Leser in jeder Zeile den geistreichen Weltmann; doch das Bewußtsein, zum Publikum zu sprechen, der Wunsch, dem Publikum sich anzupassen, raubt dem Stile Villers' seine feinsten und besten Mittel. Villers mag die Grenze seiner Kraft gefühlt haben. Als vollends das von ihm übersetzte »Haus Darnley« von Edward Bulwer auf dem Wiener Burgtheater kaum einen Achtungserfolg errang, da wurde er gänzlich von aller Öffentlichkeit abgeschreckt. »Ich möchte lieber Maikäfer hüten und Wanzen spazierenführen, als etwas fürs Publikum tun«, rief er aus. Er hat Aufsätze, Novellen, Erzählungen, ja einen Roman geschrieben; sie blieben unveröffentlicht. Sooft Villers auch mit tiefgehendem Interesse und mit feinem Spürsinn an wissenschaftliche Probleme herantrat, er vermochte doch nicht seine frappierenden Aperçus zu einer fachgemäßen Studie zu verdichten. Nicht als Fachmann, sondern als Mensch greift er jedes wissenschaftliche Problem an. Wenn er philosophische oder linguistische Studien treibt, holt er das menschlich Anziehende sich heraus, gelangt mehr als einmal zu völkerpsychologisch oder sprachhistorisch bemerkenswerten Beobachtungen; doch auf dem Pfade der Wissenschaft, in schrankenloser Hingebung und Selbstentäußerung, weiterzugehen, war ihm versagt. Wir begreifen den Ärger, in den Männer der Wissenschaft durch ihn gelegentlich versetzt worden sind. Villers interessiert sich einmal für Kristallehre; ein Freund bringt mit vieler Mühe und mit großen Kosten eine

Sammlung auserlesener Kristalle zusammen. Sofort regt sich Villers' künstlerischer Genußtrieb. Er freut sich der schönen Formen und denkt nicht mehr an mathematische Analyse dieser Formen. Das wissenschaftliche Interesse weicht dem Ästhetizismus des Lebenskünstlers. Er verwertet die Sammlung, um die Wände seines Salons zu schmücken. Villers hat auch komponiert, Klaviermusik, Kammermusik; aber auch als Komponist ging er nie über die Grenzen eines selbstgewollten Dilettantismus hinaus. Man führte seine Quartette auf, man rühmte den reinen vierstimmigen Satz und die gute Führung der einzelnen Stimmen. Dennoch ist der Musiker Villers noch weniger bekannt geworden als der Schriftsteller Villers. Und ihm selbst wars schließlich nur darum zu tun, harmonische Töne, sich allein zum Genuß, dem Klavier zu entlocken. Im besten Falle rang er nach dem Beifalle Epsteins oder Hellmesbergers. Immer wieder setzt das Individuum seine Kräfte nur zu eigner Befriedigung in Tätigkeit; es schafft nur, um alles Geschaffene sofort auf sich selbst reflektieren zu lassen. Das Können dient nur dem verfeinerten Empfinden.

In der Kunst des Empfindens hat Villers Schule gemacht; nicht nur sein Freund Alexander von Warsberg sieht mit Villers' Auge, wenn er Griechenland und Italien genießt und seinem Genusse Ausdruck leiht. Man hat Villers' Wesen mit Recht als einen Kultus des inneren Adels bezeichnet, der den einzelnen über die Masse hebt und ihn mit ruhiger Sicherheit seine selbstgezogenen Bahnen wandeln läßt. Solchen Kultus inneren Adels zu treiben, fühlte sich nach Villers in

Österreich mancher berufen. Und wie Villers gerade in Österreich seine Individualität am besten ausgestalten zu können meinte, so deuten seine Schüler und Gesinnungsgenossen gerne und mit Stolz auf ihr österreichisches Vaterland, das der freien Entwicklung voller Persönlichkeiten geneigter zu sein scheint als der ausgleichende und vereinheitlichende Norden Deutschlands. Zugrunde liegt dieser vielleicht einseitigen Verehrung Österreichs der Gedanke, daß der Deutsche nur in Wien auf dem Boden alter, verfeinerter Kultur stehe. Der Wunsch, solche Kultur zu genießen und selbst zum Vertreter eines verfeinerten Empfindungslebens zu werden, erklärt die Sympathien, die Villers und seine Schüler für Paris und für Frankreich hegen und die ihnen das derber gebaute reichsdeutsche Wesen antipathisch machen. Keiner konnte in den großen Jahren 1870 und 1871 die Erfolge der deutschen Waffen bitterer beklagen als Villers. Er mußte ja von seinem Standpunkte aus in ihnen ein Unterliegen der höheren Kultur erblicken. Und wie Villers dem nationalen Sturm und Drang des damaligen Deutschland seine Bewunderung versagte, so wendeten sich am Ende des 19. Jahrhunderts seine Gesinnungsgenossen von dem literarischen und künstlerischen Sturm und Drang Deutschlands ab, um Hand in Hand mit Frankreich feinsten und allerfeinsten Kunst- und Dichtungsabschattungen zu leben und der Renaissance zu huldigen. Mag Villers immerhin diese künstlerischen Tendenzen nicht mit gleicher Klarheit festgehalten haben, sein Wesen befähigte ihn doch, solchen Bestrebungen als leuchtendes Vorbild zu die-

nen. Der Kulturhistoriker aber darf den Zusammenhang nicht übersehen.

Der Sonderling kam in Villers' letzten Lebensjahren mehr und mehr zur Geltung. Selten besuchte er Wien; nur die Pflichten des Aufsichtsrates einer Wiener Versicherungsgesellschaft riefen ihn in die Stadt. Jedesmal brachte er eine neue Marotte mit. Glaubt man nicht einen Bericht des englischen Humoristen zu lesen, wenn Warsberg erzählt, Villers habe zuletzt seine Winterkleidung durch eine Überhose ergänzt, die er im Vorzimmer ablegte? Überhosen meinte er, seien bei unseren klimatischen Verhältnissen notwendiger als Überröcke.

Villers starb am 16. Februar 1880; ein Herzleiden machte seinem Leben ein plötzliches Ende. Graf Rudolf Hoyos legte alsbald, ohne den Verfasser zu nennen, eine Sammlung von Schreiben Villers' als »Briefe eines Unbekannten« vor (Wien 1881); er rechnete nur auf eine kleine Gemeinde. Doch schon 1887 war eine zweite Auflage notwendig geworden, der Graf Hoyos einen zweiten Band Briefe anfügte. Mit Genugtuung konnte er feststellen, daß »nicht nur einzelne, sondern eine große Leserzahl mit Villers gelacht, geweint und denkend sich erhoben« habe. Eine kurze Skizze von Warsberg leitet die zweite Auflage ein. Im Insel-Verlage erschien endlich 1910 eine neue, textlich wesentlich richtigere Ausgabe.[98] Besorgt wurde sie von Karl Graf Lanckoroński und Wilhelm Weigand. Weigand eröffnet die beiden stattlichen und schönen Bände mit einer ausführlichen Charakteristik Villers' und seiner Freunde.

GRAF RUDOLF HOYOS

Rudolf Graf Hoyos wurde am 9. November 1821 auf dem Fideikommißschlosse Horn in Niederösterreich geboren und starb am 8. November 1896 auf seinem Schlosse Lauterbach in Schlesien. Zwei schmale Bändchen Gedichte (Wien 1887, Dresden und Leipzig 1892 veröffentlicht) zeugen heute allein noch von der Summe geistiger Kraft und von dem künstlerischen Sinne eines Aristokraten, der energisch und vorurteilslos die Bildung seiner Zeit sich anzueignen und in ihrem Besitze das Leben zu einer Kunst zu gestalten verstanden hat. Als würdiger Genosse gehörte er einem Kreise feingestimmter Ästheten an, die der Existenz des österreichischen Adels einen Abglanz des kulturellen Reichtums der Renaissance und der literarischen Salons Frankreichs leihen wollten und noch wollen. Künftige Kulturgeschichte wird dieses Kreises und seiner Bedeutung für das neuere Österreich ausgiebig zu gedenken haben. Bis in die Zeit, da die deutsche Romantik in Wien Fuß faßte, gehen die Traditionen zurück, die von Hoyos und von seinen Freunden hochgehalten worden sind. Graf Theodor Heusenstamm, der Freund Lenaus, als Dichter vielfach bemüht, ein Zögling romantischer Anregungen, der bis ins höchste Greisenalter das Leben und die Kunst seiner Zeit eifrigen Blickes verfolgte, leitete diese Tradition weiter. Alexander von Villers, dessen Briefe Hoyos als erster herausgegeben hat, Alexander von Warsberg, der odysseische Wanderer und stilvolle Landschaftsschilderer, der vielseitig für Kunst und Wissenschaft tätige Mäzen Karl Graf Lanckoroński

bildeten dann mit Hoyos eine besondere Gruppe, der es im besten Sinne geglückt ist, Kunst und Leben harmonisch zu vereinigen. Ihrer ästhetischen Stimmung diente vor allem die bildende Kunst, mit deren alten und jungen Meistern sie genießend, sammelnd und zu neuen Schöpfungen anregend in stetem Verkehr blieben. Aus Italien holten sie immer neue Anregungen, ihr Heim wie ihr Dasein künstlerisch auszuschmücken.

Graf Hoyos indes war nicht nur ein feinfühliger Lebenskünstler, auch ein Priester der Humanität und ein Philanthrop. Einem spanischen Geschlechte, das schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts in dem niederösterreichischen Adel aufgegangen war, entstammt er; seine Mutter war eine Nichte des »eremita Parisiensis« Graf Gustav Schlabrendorf (1758–1824), der als echter Apostel des Humanitätszeitalters in erster rascher Begeisterung für die französische Revolution nach Paris geeilt war, hier alles Entsetzen der Schrekkenszeit durchlebt und dann bis an sein Lebensende als ehrfurchtgebietender Patriarch segensreich für seine Paris besuchenden Landsleute gewirkt hatte, dabei mit den Führern deutscher Kultur in stetem Verkehr geblieben war. Den Ideen des Humanitätszeitalters blieb auch seine Nichte Therese, Graf Rudolf Hoyos' Mutter (1781–1862), ihr Leben lang treu; Gellert, dieser praeceptor Germaniae, dem sie im Rosental bei Leipzig ein Denkmal stiftete, hatte ihre Weltanschauung mit geschaffen. Sie vererbte die hohe geistige Bildung ihrer Familie dem Sohne, der vom Vater, Graf Johann Ernst Hoyos (1779–1849), die Traditionen einer kaisertreuen österreichischen Adels-

familie mit all ihrer durch Jahrhunderte erprobten historischen Kultur übernahm. Dem Brauch seines Hauses folgend wurde Graf Rudolf Hoyos Reiteroffizier im österreichischen Heere und stürmte genußfroh, ohne seinem feurigen Temperamente die Zügel der Reflexion anzulegen, durchs Leben, ein kühner Eroberer, von der Natur mit allen Vorzügen einer bestrickenden Erscheinung ausgestattet. Als reifer Mann sagte er solch reichbewegter äußerer Betätigung seiner Persönlichkeit Valet und zog sich in stillere Beschaulichkeit zurück, nicht ein weltmüder Kämpe, vielmehr bemüht, das Gold der Erfahrungen seines jugendlichen Weltlebens sinnend und denkend auszumünzen. In die Bahn seines Großoheims Schlabrendorf lenkte er jetzt ein. Bedingung der fast plötzlichen Wandlung war eine schwere Krankheit gewesen; zur Führerin auf neuen Pfaden wählte er eine hochbegabte, künstlerisch tätige Aristokratin, die ihn auch mit Villers und Warsberg in nähere Beziehung brachte. In unermüdeter Arbeit suchte er alle Lücken zu füllen, die seine Bildung ihm wies. Ward da einerseits Goethes »Faust« ihm zum unentbehrlichen Begleiter fürs Leben, so scheute er andrerseits sich auch nicht, mit Villers Chemie zu studieren. Vor allem aber strebte er nach einer großen und einheitlichen Lebensanschauung. Er hat sie sich erobert, ohne jemals mit ihr zu prunken oder sie anderen einreden zu wollen. Überzeugt, daß alles menschliche Wissen relativ sei, forderte er von andern nicht rückhaltlose Nachfolge; allein seine kraftvolle Natur konnte nur dem Menschen zustimmen, der gleichfalls mit starker Hand sein Wesen zu formen

bereit war. Wo er keinen Ehrgeiz, keine Leidenschaft fand, »nichts, was den glatten Fluß des Wassers trübt«, da wandte er sich verdrossen ab. Selbst aufs eifrigste bemüht, alles Große und Schöne in Kunst und Wirklichkeit nachzufühlen, hatte er auch kein Herz für Leute, die über solchem Anempfinden ihre eigene Persönlichkeit vergessen und auf jeden Kampf verzichten.

War er doch auch viel zu altruistisch gestimmt, als daß er einem weichlichen Kult ästhetischer Stimmungen je hätte verfallen können. Wer im Kampf ums Dasein des Schutzes bedurfte, konnte auf ihn zählen. In soziale Fragen hatte er nicht bloß theoretisch Einblick gewonnen. Jahrzehntelang Verwaltungsrat, dann Präsident einer der ersten und bestgegründeten Versicherungsanstalten Österreichs, war er mit nationalökonomischen Problemen in praktische Berührung gekommen. In seinen letzten Lebensjahren bestrebte er sich ernst und redlich, das Los der Armen zu heben, den Gegensatz von Arm und Reich zu mindern. Eine Neugestaltung des Erbrechts beschäftigte vor anderem seinen vorwärtsstrebenden Geist, ohne daß er indes gewagt hätte, seine Ideen, die er nicht für völlig ausgereift erkannte, in Wirklichkeit umzusetzen und das Erbrecht, das ihm ungerecht schien, innerhalb der Grenzen seines Vermögens zu beseitigen. Seine philanthropischen Neigungen machten ihn auch zu einem Apostel der Friedensidee, deren Förderin, Baronin Suttner, in ihm stets einen hilfsbereiten Berater fand. Erscheint Hoyos da ganz und gar als Gesinnungsgenosse seines Großoheims, so war er doch eine so künst-

lerisch veranlagte Natur, daß er nie, wie jener, asketisch in einer schmucklosen Mansarde sein Dasein hätte verbringen können. Seinem Schönheitsgefühl war stimmungsvolle Umgebung unbedingtes Bedürfnis. In seinem Heim in Wien, einem Meisterstück feinabgestimmter Raumkunst, hatte er das schwere Rätsel gelöst, mitten in einer Sammlung auserlesener Kunstschöpfungen den Ton behaglichen Daseins festzuhalten. In diesen von gedämpfter Harmonie erfüllten Räumen erweckte nichts den Gedanken an ein Museum, diente alles dem Wunsche, Schönheit dem Leben des Tages dienstbar zu machen und in ihr keine Last sich zu schaffen. Wohl herrschte hier eine geläuterte Stimmung, die nichts Grelles und Auffallendes ertrug; aber auch diese Stimmung drängte sich dem Beschauer nicht auf, sondern ließ ihm all die Freiheit, die Hoyos als Mensch wie als Denker seinen Mitmenschen so gern gewährte. Grenzen freilich hatte auch seine Anpassungsfähigkeit. Malerei stand ihm näher als Plastik, die großen Italiener des Cinquecento, Rembrandt, Lenbach, Passini, Schindler waren seine Lieblinge, während er für die älteren italienischen Meister so wenig übrig hatte wie für die meisten neueren Versuche. Er selbst hielt in mehr als dilettantischer Kunst Landschaftsstimmungen mit Stift und Pinsel fest. In der Musik, die ihm weniger Lebensbedürfnis war als die bildende Kunst, suchte er nur Stimmung. Sein unentwegtes Streben, sich Neues anzueignen, seine Bildung zu erweitern, nichts Künstlerisches unbeachtet zu lassen, betätigte sich am stärksten der Dichtung gegenüber. Er berauschte sich

ebenso gern an dem Wohllaut der Prosa Heyses wie an den Klängen modernster Lyrik. Aufmerksamen Blickes verfolgte er, geleitet von kundigen Beobachterinnen jüngster Literatur, was der Tag an Neuem, Überraschendem, oft nur schwer Erfaßbarem brachte. Die rasche Entwicklung der jüngsten nordischen und deutschen Literatur hat er mitzuleben versucht und noch in den Schöpfungen J. P. Jacobsens ein ihm seelenverwandtes Streben nach ästhetischem Leben wiedergefunden.

Seine eigenen Dichtungen erheben nicht den Anspruch, neue Töne erklingen zu lassen. Sie spiegeln sein Wesen rein wieder, sind Bekenntnisse einer Natur, die ihr Innerstes aufdecken will, wie sie es nach bestem Wissen erschaut. Im edelsten Sinn des Wortes erstand ihm eine Gelegenheitspoesie, die innere Wahrheit hat und ihr gelegentlich auf Kosten der Form huldigt. Der Tod der Frau, der er sein Bestes dankte, hat ihn zum Dichter gemacht; tiefes und echtes Gefühl entströmt den Versen, die er ihrem Andenken widmete. Weiblicher Schönheit und weiblichem Geiste huldigte er auch später noch in Versen, die den Reiz einer Persönlichkeit in glücklich gefundenen Worten auszusprechen vermögen. Weltüberlegene Ironie stand ihm ebenso zu Gebote. Gern gibt er Landschaftsbilder; nicht nur was er auf Reisen, zunächst in Italien, erschaut hat, auch Wien und die Stimmung der Großstadt dient seiner betrachtenden und beobachtenden Lyrik. Malerei und Poesie, seine Lieblingskünste, treten in Austausch, wenn er Bilder in Verse umsetzt. Breiten Raum nehmen in seinen

Gedichten philosophische Probleme ein, die bald in längerer Ausführung, bald aphoristisch knapp sich geltend machen. Die Form seiner Verse gemahnt an Heine und an Scheffel, an Lenau und an Keller. Fehlt zuweilen eine letzte Glättung, die diesen oder jenen Anstoß behoben hätte, so überwindet er doch gelegentlich große formale Schwierigkeiten; er hat musterhafte Sonette geschrieben und einmal Walzerrhythmus gewandt in Worte gebracht.

Ein Lebenskünstler, der Schönheit und Energie verband und bis ins höchste Alter hinauf reine Empfänglichkeit für die geistigen und künstlerischen Regungen seiner Zeit und damit jugendliche Frische bewahrte, hat er das Beste, was er schaffen konnte, mit ins Grab genommen: seine Individualität. Um so notwendiger ist es, sein Andenken aufrechtzuerhalten, da nur, wer ihn persönlich gekannt hat, den Reichtum dieser Individualität ermißt. Er zählte, in Schillers Sinne, zu den edlen Naturen, die nicht mit dem zahlen, was sie tun, sondern mit dem, was sie sind.

SAARS NOVELLEN AUS ÖSTERREICH

FERDINAND von Saar, den die jüngste österreichische Dichterschule gern ihren Meister nennt, legte 1897 den Ertrag einer seit langen Jahren geübten sympathischen Erzählergabe in sauberer Ordnung gesammelt seinem Publikum vor.[98] Die beiden Bände »Novellen aus Österreich« hielten die Reihenfolge fest, in der die einzelnen Dichtungen erschienen waren; der erste Band brachte den »Innocens« von 1866, die »Marianne« von 1873, die »Steinklopfer«, die »Geigerin«, das »Haus Reichegg« von 1876, »Vae victis!«, den »Exzellenzherrn« und »Tambi« von 1883; im zweiten fanden sich zusammen: »Lieutenant Burda«, »Seligmann Hirsch«, die »Troglodytin« von 1889, »Ginevra«, die »Geschichte eines Wienerkindes« und das »Schloß Kostenitz« von 1892. Ausgeschlossen blieben die damals jüngsten drei Novellen, die Saar schon 1897 zu der Sammlung »Herbstreigen« verbunden hatte. In drei Jahrzehnten siebzehn Novellen! Wäre es nicht allzuselbstverständlich, man möchte angesichts dieses Zahlenverhältnisses die vornehme Kunst des Dichters preisen, der nur Vollausgereiftes, sorgfältig Ausgefeiltes dem Setzer übergab. Die vierzehn Novellen aus Österreich offenbaren in ihrer chronologischen Reihenfolge nicht nur das allmähliche Reifen der vornehmen Kunst Saars, sie enthalten auch ein gut Stück Literaturgeschichte. An ihnen läßt sich studieren, wie die österreichische Novelle seit den sechziger Jahren künstlerisch gewachsen ist. Ich weiß nicht, ob die Erscheinungsdaten mit der Entstehungszeit zusammen-

fallen. Ich möchte sogar vermuten, daß gelegentlich das Gegenteil zutreffe. Trotzdem kann auch dem stumpfsten Leser eine, wie mir scheint, typische Entwicklung innerhalb der vierzehn Erzählungen nicht entgehen. Die ersten Versuche, insbesondere der »Innocens«, zeigen noch, wie schwer es dem österreichischen Dichter wird, eine Literatursprache zu schreiben, die er nicht spricht. Wenn künftig einmal eine Geschichte der österreichischen Novellistik des 19. Jahrhunderts die aufsteigende Linie des Werdens österreichischer Erzählungskunst wird überblicken lassen, wird sich, glaub ich, im allgemeinen offenbaren, was hier bei Saar zu beobachten ist: erst Anlehnung an älteres deutsches, zum Teil in Deutschland damals schon veraltetes Muster, leise Neigung zu papiernem Deutsch, in der Konversation ein mühsamer Periodenbau; dann zuerst schüchtern hervortretendes, alsbald immer kühneres Streben nach den Formen des wirklichen Lebens, ein Streben, das auf österreichischem Boden eine autochthone Erzählungsweise schafft und nicht länger den Literaturdialekt grundverschiedener norddeutscher Art nachzubilden sucht, vielmehr, eigener Kraft bewußt, kühn in eigenen Lauten sich vernehmen läßt. Die gleiche Beobachtung wird an der Konversation älterer und jüngerer deutschösterreichischer Dichter und Literaten jeder gemacht haben, der noch mit den Vertretern des vormärzlichen Parnasses zusammengetroffen ist. Sie schrieben nicht nur, sie sprachen auch ein künstlerisches, recht salbungsvolles und unnatürliches Literaturdeutsch; der österreichische Literat von heute verzichtet auf gleiche

bis in die Artikulation hinein sich erstreckende Künstlichkeit. Man schreibt und spricht österreichisch. An Übertreibung solchen Strebens fehlt es nicht. Und ich bin überzeugt, daß eine neue Wendung auch hier neue Tendenzen schaffen wird. Allein der charakterisierten Wandlung darf nachgerühmt werden, daß sie die österreichische Dichtung wesentlich selbständiger gemacht hat. In Saars Novellistik verband sich diese Wandlung mit immer größerer künstlerischer Reife; ich möchte sagen, in ihm wurde sie klassisch. Er hütete sich denn auch vor den Extremen und mied mit sicherem Takte die Abwege einer auf die Spitze getriebenen Manier. Das vieldeutige und viel mißbrauchte Wort Naturalismus sei also nicht angewendet, um die Quelle von Saars Stilentwicklung anzudeuten. Lange ehe in Deutschland von Naturalismus die Rede war, ja schon in der ersten Novelle von 1866 machte sich bei Saar ein Drang nach Darstellung des Wirklichen geltend. Diese unwiderstehliche Neigung hat sich allmählich ihre Sprache geschaffen. Die Stilisierung und die Architektonik seiner Erzählkunst ist auf gleichem Boden gewachsen. Saars Novellen erwecken immer den Eindruck, daß sie Erlebtes, Geschautes, also wirkliche Vorgänge zur Darstellung bringen. Das liegt zum Teil am Stoffe; man hat in den Gestalten seiner Erzählungen Masken bestimmter Persönlichkeiten gefunden, Masken, die hier zu lüften wohl unnötig ist. Denn nicht die Tatsache allein, daß hinter diesem Herrn Hirsch, hinter jener Frau Elsa sich ein in Wien wohlbekanntes Gesicht verbarg, begründet in dem Leser

den Eindruck nacherzählter Wirklichkeit. Vielmehr zielt die Technik von Anfang an auf diesen Eindruck hin. Sehe ich ab von drei Erzählungen (Steinklopfer, Vae victis, Schloß Kostenitz), so sind alle übrigen Ichnovellen. Einmal schreibt dieses Ich, ein verschollener Dichter, Briefe (Marianne), einmal erzählt der alte Forstmeister Pernett (Troglodytin). Sonst ist das Ich kein anderer als der Dichter selbst. Als junger Leutnant bezieht er die Wache an der Wyschehrader Zitadelle bei Prag (Innocens), oder er wird auf dem Marsche in einem gräflichen Schlosse einquartiert (Reichegg), oder er besucht das Stehparterre des Wiener Hoftheaters, den ständigen Sammelplatz der Wiener Offiziere (Burda). Dann, nachdem er dem Soldatenleben Valet gesagt, stellt er sich schüchtern, mit dem Bewußtsein, noch nichts geleistet zu haben, als »Schriftsteller« vor, wird nach einiger Zeit doch auch schon von einem Journalisten als Kunstrichter in Anspruch genommen (Wienerkind), oder er widmet sich stillem Schaffen in der Stille eines mährischen Schlosses (Tambi), oder er verlebt durch reichliche Einpackungen und Abreibungen neugekräftigt die herbstliche Nachsaison eines südösterreichischen Kurortes (Hirsch). Dieses Ich macht sich nirgends aufdringlich geltend, tritt nur selten in Handlung, begnügt sich gern mit der Rolle des Beobachters, lebt nur einmal einen Roman als Begleiter und Genosse des Helden mit (Burda), sitzt aber am liebsten als stiller Zuhörer dem Menschen gegenüber, der sein Lebensschicksal beichtet. Durch Wirklichkeitsdrang war Saar so zu der uralten Form der Rahmen-

erzählung gekommen. In wechselreicher Gestaltung bildete er sie aus. Bald eine kurze Einleitung, die rasch über die Hauptpersonen Aufschlüsse liefert (Ginevra), bald eine breite Ausgestaltung des Rahmens, die sorgfältig und spannend zugleich exponiert (Innocens), bald eine selbständige Erzählung, die ein psychologisches Rätsel aufgibt, dem ein eingeflochtener Bericht oder auch mehrere, von verschiedener Seite gebotene die Lösung leihen (Hirsch, Tambi). Zuweilen umschließt der Rahmen eine Reminiszenz, die allmählich und traumhaft sich wieder einstellt (Reichegg); in »Vae victis«, das nicht als Icherzählung gebaut ist, exponiert die Reminiszenz des Helden eine kurz vor der Katastrophe einsetzende Geschichte und erhebt so den Rahmen zur Hauptsache. Die mannigfache Verwertung der Rahmenform erweckt freilich nicht immer einen gleichmäßig starken Eindruck der Wirklichkeit; am wenigsten im »Haus Reichegg«. Bei einem Krankenbesuche, im Spital, ruft ein Name Erinnerungen in dem Dichter wach. Er setzt sich ans Fenster, um ihnen nachzuhängen. Diese Erinnerungen darzustellen, benötigt er zwanzig Seiten. Beinah erschrecken wir, wenn hinterdrein die Rahmenerzählung mit dem begreiflichen Zurufe des Kranken wieder anhebt: »Du bist heute sehr schweigsam.« Doch solch ein architektonisches Mißverhältnis ist vereinzelt. Gerade wenn der Rahmen am freiesten gestaltet ist, in »Tambi«, in »Seligmann Hirsch«, gelangt Saar zu überzeugendster Realität. Der plastische Hintergrund steigert den Eindruck. Mag Saar den Ort nennen oder nur andeuten, mag er Gebirgslandschaft des Semme-

ring oder Moldaugegend bei Prag zeichnen oder Döbling bei Wien in seiner allmählichen Entwicklung vom Dorfe zu städtischen Verhältnissen vorführen oder auch nur die melancholische Wald- und Wiesenstimmung tschechischen Bodens charakterisierend streifen, immer trifft er den Ton, und jeder Wiener wird ihm die Fülle örtlicher Eindrücke seiner Stadt und ihrer Umgebung dankbar nachfühlen. Zu der örtlichen Bestimmtheit kommt die zeitliche; fast alle Erzählungen sind mit Daten versehen. Die eine spielt vor, die andre nach dem italienischen Feldzug von 1859, eine dritte vor und nach Königgrätz; gelegentlich setzt Saar die Jahreszahl ausdrücklich hin. Die Briefnovelle Marianne reicht von Mitte April bis Mitte September und verwertet die Stimmungen der Jahreszeiten wie Goethes »Werther«. Einzelne Erzählungen versetzen ihre Stoffe in die jüngsten Jahre. Am liebsten aber weilt Saar – wie er selbst bekennt (1, 163) – in jener Vergangenheit, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht und der er, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht loswerden kann, dem Herzen nach angehört. Die Örtlichkeiten, die ihm diese Vergangenheit nahebringen, sucht er gern auf. Das hat ihm das Herz der für das alte Wien begeisterten Jugend, der Bahr, Hofmannsthal, Andrian gewonnen. Aus dieser Zeit holt er sich seine meisten Gestalten, nicht nur gestürzte österreichische Minister, alte »Exzellenzherren«, Generäle, die ihre Zukunft verloren haben, auch die typische Vertreterin einer verschwundenen Generation, die Schloßherrin von Kostenitz, die in einsamer Stille an der schwermüti-

gen Glut Lenaus sich entzückt, an ihrer idealen Landschaft pinselt und im Übergefühle einer Gedankenschuld zusammenbricht. Eine gefallene Größe der Vergangenheit ist auch der Held des »Tambi«, den der Tod seines Hundes zum Selbstmord treibt, und Seligmann Hirsch, die Verkörperung des jüdischen Familiensinnes, der Schlemihl, der sich das Leben nimmt, weil er nicht mehr mit seinen gesellschaftlich höher gestiegenen Kindern zusammen sein darf — sie beide die einzigen Männer, die Saar für sich darstellt. Schon ein dritter Sonderling, Burda, dann Innocens und der Exzellenzherr werden mehr und mehr nur Folien zu Frauengestalten. Alle übrigen Novellen aber huldigen allein dem Weibe. Schön sind alle Frauen in Saars Erzählungen, jede in ihrer Art, von der überirdisch sensitiven Schloßfrau von Kostenitz bis zu der in sinnlichste Glut getauchten Tschechin Maruschka, der Troglodytin. Diese Frauen stehen fast immer zwischen zwei Männern; nur einmal (Ginevra) wird der Mann von reiner Liebe zum Sinnenkultus eines Machtweibes hinübergelockt. Anfangs läßt Saar die Liebe der unwürdig gefesselten Frau zu dem würdigerenLiebeswerber sich wenden (Marianne, Steinklopfer), dann aber verweilt er mit Vorliebe bei dem entgegengesetzten interessanteren Problem: die Liebe des Weibes kehrt sich dem Unwürdigen zu, und durch ihn geht sie physisch oder psychisch zugrunde; solcheWege führen dieGeigerin in dieDonau, machen die GräfinReichegg zum Spottbild, lassen dasWienerkind Elsa zu Morphium greifen. Die ehrgeizige Korona treibt aus gleichen Gründen ihren Gatten in den

Tod und findet doch mit dem geliebteren Manne keine reine Befriedigung. Ja, auch auf Kostenitz spielt ein verwandtes Schicksal sich ab. Zuweilen ists auch nur dépit amoureux, dem die Frau nachgibt; sie zerstört dann ihr Glück und das des wahrhaft Geliebten (Exzellenzherr), oder sie bewahrt den fast Erliegenden, der Versuchung zu verfallen (Troglodytin).

Neigung zu typischer Technik und Neigung zu typischen Konflikten war Saar eigen. Als echter Künstler schweifte er nicht in der Ferne umher und beschränkte sich weise in Stoff und Form. Den vielleicht engen Bezirk seines Könnens schritt er in immer neuen Variationen ab. Nicht in wahlloser Vielgestaltigkeit suchte er seine Erfolge; feinfühliger Ausgestaltung, künstlerischer Vertiefung war seine Sorge gewidmet.

MARIE VON EBNER-ESCHENBACH

MARIE von Ebner-Eschenbach ist die erste Frau, der die philosophische Fakultät der Universität Wien den Titel eines Ehrendoktors zuerkannt hat. Als der Siebzigjährigen das Diplom überreicht wurde, begrüßte Jakob Minor in ihr »nicht bloß die erste unter den lebenden deutschen Schriftstellerinnen, sondern auch, von jedem Geschlechtsunterschied abgesehen, einen der ersten unter den Schriftstellern in Deutschland und Österreich«. Er rühmte ihr gottgegebenes Talent, aber noch mehr die unermüdliche Selbstzucht, die sie ihrer großen Begabung habe angedeihen lassen. Er pries ihre umfassende und sichere Welt- und Menschenkenntnis ebenso wie die ethische Weisheit ihrer Aphorismen, die der Ausdruck einer reifen, durchgebildeten Weltanschauung, eine echte und rechte Philosophie des Lebens seien.

Wie resigniert und wie bescheiden schätzt die Dichterin selbst ihr Lebenswerk ein! »In meiner Jugend«, erklärte sie noch im Jahre 1894, »war ich überzeugt, ich müsse eine große Dichterin werden, und jetzt ist mein Herz von Glück und Dank erfüllt, wenn es mir gelingt, eine lesbare Geschichte niederzuschreiben.«

Die Frau, die von dem Dresdner Kritiker Fr. Kummer als das harmonischeste und verstandesklarste der führenden Talente ihrer Generation neben Anzengruber und Conrad Ferdinand Meyer gestellt wird, hatte es wahrlich nicht leicht, den Ehrenplatz zu erringen, den man ihr heute gern einräumt. Leuchtete ihren frühesten Schöpfungen überhaupt kein günstiger

Stern, so war ihr auch noch beschieden, das Mißfallen Otto Ludwigs mit einem ihrer Erstlinge zu erregen. In ihrem Drama »Maria Stuart in Schottland« (1860) stieß Ludwig auf all das, was ihm gründlichst widerstrebte: auf den Geist Schillers, des jungen Deutschlands und der neueren Franzosen; und zu wenig fand er in ihm von dem Geiste Shakespeares, der ihm fast allein noch wert geblieben war. Ihm war »dies Werk aus Laubes Schule« eine Synthesis von Scribe und Schiller. Er spottete über diese Maria Stuart, in der er nur die »Femme incomprise« der George Sand und der Gräfin Hahn-Hahn wiederfand. Habe doch das Stück das hahnsche Problem in sich aufgenommen, die Geschichte von dem Rechten, den die Heldin zu spät findet. Nur nach dem Ende des Stückes zu verlasse die Sprache die Prosa der Rhetorik und werde an vielen Stellen von großer poetischer Schönheit; auch die Charakteristik verliere mehr und mehr das Abstrakte und Schablonenhafte; doch die Mängel der Anlage seien nicht zu überwinden.

Wir begreifen heute die große Schärfe von Ludwigs ausführlicher Kritik. Er war, als er sie schrieb, im Begriff, grübelnd eine neue dramatische Kunst zu erobern. Da mußte er erleben, daß sein treuer Freund Eduard Devrient das Stück der Ebner neben seine »Makkabäer« stellte, sie mit derselben Liebe und Sorgfalt einstudierte und aufführte. Obendrein hatte er sich selbst, natürlich in vollem Gegensatz zu Schiller, mit Maria Stuart beschäftigt. So opferte er denn das Drama der Ebner seiner noch ungeborenen Zukunftskunst auf, einer Kunst, die leider nie zutage

treten sollte. Diese an Shakespeare genährte Zukunftstragik hatte er im Auge, wenn er alle die Mittel in dem Stücke zusammengedrängt fand, denen er nach seiner »innerlichen Reinigung in Konzeption und Komposition eines Stoffes« prinzipiell auszuweichen beschlossen hatte, alle die Künste, die Shakespeare verschmähte, um den Inhalt und Gehalt seiner Geschichte sich in großartiger Notwendigkeit und Einfachheit selbst entwickeln zu lassen.

Marie von Ebner bekam Ludwigs herbe Worte nur viel später zu Gesichte; und nicht sie wurden ihr zur Veranlassung, tragischer Kunst zu entsagen. Gerne wäre sie – so berichtete sie selbst – zu Otto Ludwig hingepilgert, hätte seinen Worten gelauscht wie den Worten des Evangeliums und auf seinen Tadel geschworen, wenn sie geahnt hätte, daß er überhaupt von ihr wisse. Weit Bittereres, als sie je von ihm hätte hören können, machte sie in ergebnislosem Kampfe mit Bühnenleitern und Publikum durch, bis sie endlich eines Tages die Geschichte ihrer Bestrebungen und ihrer Leiden in die Form einer Erzählung brachte. Der »Spätgeborene« errang ihr, worauf sie bis dahin vergeblich gehofft hatte, einen ersten kleinen Erfolg.

Im Jahre 1875 erschien der »Spätgeborene«, fünfzehn Jahre nach »Maria Stuart in Schottland«. Die Dichterin zählte damals fünfundvierzig Jahre. So lange hatte sie vergeblich warten müssen.

Heute beginnt man die schwerzugänglichen dramatischen Dichtungen aus Marie von Ebners Frühzeit zu schätzen und den Verlust zu ermessen, den ihr Verzicht auf dramatisches Schaffen mit sich brachte. Noch

hat keine Frau eine Tragödie großen Stils zustande gebracht. Wenn einer gegeben war, dem hohen Ziel sich zu nahen, so war es Marie von Ebner. Verloren gegangen ist uns überdies durch diesen Verzicht nicht nur die Dramatik der reifen Künstlerin, auch ihre Versdichtung. Neben der stattlichen Bändereihe ihrer Schriften in ungebundener Rede verschwinden fast ihre Verse. Und doch lebte von Kindheit an in ihrem Ohre ein machtvolles Gefühl für starken Rhythmus und reiche Wortmelodie. Die erschütternden Memento mori-Töne von Pierre Corneilles »Méditation sur la mort« erschienen dem Mädchen, dessen erste dichterische Eindrücke von französischer Poesie ausgelöst wurden, als das Höchste, zu dem ein Dichtergeist sich aufschwingen kann. Nicht brauchte sie solche Verse auswendig zu lernen. Von selbst klebten sie sich ihrem Gedächtnis an; von selbst entströmten sie immer wieder ihrem Munde:

»Pense, mortel, à t'y résoudre,
Ce sera bientôt fait de toi.
Tel aujourd'hui donne la loi,
Qui demain est réduit en poudre.« . . .

Deutsche Dichtung trat dem jungen Mädchen in größerem Umfange zuerst auf der Wiener Hofbühne entgegen. Das Burgtheater war und ist ja heute noch die einzige höhere Bildungsquelle der österreichischen Komtesse. Lessing, Schiller, Grillparzer wurden ihr lebendig; abermals wirkte die Versmelodie mächtig auf sie ein; sie fühlte sich »in den Himmel getragen von dem Schwung der Verse« von Grillparzers Drama »Das Leben ein Traum« oder von dem Glockenklang

der Rhythmen Halms. Anschütz, der »hinreißend liebenswürdige« Fichtner, Löwe, Frau Rettich wurden ihre Lieblinge. Noch die Greisin bekennt, daß das alte Burgtheater ihr ein Quell edler Freude, ein Bildungsmittel ohnegleichen gewesen sei. »Ihm verdanke ich die Grundlage zu meiner ästhetischen Erziehung, die damals begann und heute — noch lange nicht beendet ist.«

Die junge Komtesse Dubsky saß mit anderen Gefühlen als ihre Standesgenossinnen im Burgtheater; und mit anderen Ansprüchen. Ihr stand von Kindheit an eine reiche Kraft der Phantasie zu Gebote, die nach Betätigung begehrte.

Es ist Sonntag. Die Großmutter arbeitet, wie auch sonst an Sonn- und Feiertagen, nicht, sondern liest in Zschokkes »Stunden der Andacht«. Die Enkelin darf in Großmutters Zimmer bleiben. Während die alte Dame ihre sonntägliche Feier abhält, reist die Kleine ab ins Land der Träume. Vor einen großen Lehnstuhl stellt sie zwei fausthohe Pferdchen aus Pappe, türmt alle Kissen des Divans auf ihn und erklimmt den hohen Sitz. »Und nun — leb wohl, Vaterhaus, leb wohl, Heimat! Meine Pferde werden lebendig, ihnen wachsen schimmernde, rauschende Flügel, der alte Fauteuil wird eine goldene Muschel mit weißen, weichen Seidenkissen und breiten Schleiersegeln, und ich fliege schneller als die schnellste Schwalbe über die Berge und über ein weites Meer in mein himmlisch lichtes Märchenland.« Wenn es besonders still in ihrer Ecke geworden war, fragte auch wohl die Großmutter: »Bist du noch da? Was tust du?« Scheinbar tat die

Kleine nichts; in Wirklichkeit hatte sie vielleicht eben einen Drachen getötet oder die greuliche Stiefmutter Gorgon in ein Faß voll giftiger Schlangen geschleudert.

Ein wichtiges Zeugnis nicht nur für das Erwachen der Phantasie Marie Dubskys, ein hochinteressanter Beitrag vielmehr zur Erkenntnis erster Regungen der künstlerischen Phantasie überhaupt! Diese Phantasie war in einer Kinderstube gehegt und gepflegt worden, aus der keine überängstlich aufklärende Hand die Welt des Wunderbaren und des Märchenspuks verbannt hatte. Ein reizvolles Blatt des Buches »Meine Kinderjahre« ist der Amme Anischa gewidmet, die in Marie Dubsky die Lust zu fabulieren erweckt hat. Sie war ein Erzählertalent, das zu schildern, zu spannen, Phantasiegebilde klar und lebendig hinzustellen, sie aufsteigen, vorüberschweben und verschwinden zu lassen verstand. Mit stolzem Vergnügen konnten die Kinder eine Menge hören und sehen, was andere nicht hörten und nicht sahen: im Gurgeln des Brunnens am Ende des Gemüsegartens die Stimme des Wassermanns; im Glanz, der im Hochsommer über die Ähren fliegt, huschende Lichtgeister; und Elfchen im Laube, wenn es leise zu rascheln beginnt. Diese Elfchen, wußte Anischa, sind zu Mittag nicht größer als Libellen. Aber sie wachsen sehr, sehr geschwind, und um Mitternacht sind ihre Flügel wie Adlerflügel, und das Laub stöhnt, wenn sie mit Windeseile hindurchfegen. Ganz anders, arg und grausig, waren die schrillen Schmerzenslaute, die sich erhoben, wenn ein heftiger Sturm die Ecke des Hauses umrauschte. Es brach aus ihm wie ein Schluchzen, flüsterte wie hasti-

ges Flehen, glitt über die Fensterscheiben mit tastenden Fingern. »Hört ihr?« fragte dann eines der Kinder das andere, »das ist Melusine, die ihre Kinder sucht, nach ihnen ruft, um ihre Kinder jammert und weint!«

In der strengen Sachlichkeit der Erzählungen Marie von Ebners sucht man beinah vergeblich nach einem Niederschlag dieser Märchenfreude ihrer Jugend. An ihren parabolischen Märchen ist der Verstand stärker beteiligt als die Phantasie. Doch in dem reizenden Kinderbuch vom Prinzchen Hirzepinzchen verfolgt Marie von Ebner mit feinstem Takte die Wege ihrer Anischa. Da ist ein kluger erziehlicher Gedanke wirklich in farbenfrohe Märchenpoesie umgesetzt. Die Dichterin gönnt sich gleiche Freude nicht oft.

Doch auch schon als Kind versank sie nicht in weichlichen Träumen einer schrankenlos auf und ab wogenden Phantasie. In demselben Gemüt, in dem die Lust am Märchentrug so stark waltete, war auch ein machtvoller Drang nach Wahrheit. Das bezeugt die Skizze »Die erste Beichte«.

Eine autobiographische Erzählung! Die siebenjährige Clary, das Kind, für das es keine Mittelstraße gab, das sich immer in diesem oder jenem Äußersten bewegte, in toller Lustigkeit oder tiefer Schwermut, in stumpfer Gleichgültigkeit oder in einem Sichauflösen in Liebe, das oft das Einfachste nicht begriff und überraschendes Verständnis für das Schwerfaßliche bezeugte: es ist nach dem Modell Marie Dubsky gezeichnet.

Clary soll ihre erste Beichte ablegen, viel zu früh;

aber der Vater wünscht es. In der Vorbereitungsstunde lernt sie die Gebetformel kennen, die dem katholischen Ritus gemäß nach der Beichte zu sprechen ist: »Und ich nehme mir ernstlich vor, lieber zu sterben als Gott wieder durch eine Sünde zu beleidigen.« Clary erklärt, sie werde die Formel im Beichtstuhl nicht vorbringen. »Weils nicht wahr ist. Im Evangelium heißt es, der Gerechte fällt siebenmal an Einem Tage.« »Daran hast du jetzt nicht zu denken,« antwortet man ihr; »du hast nicht zu grübeln, du mußt gehorchen.« »Ich muß?« fragt sie betroffen. Ekstatische Verzückung beherrscht das Kind vor, Andachtsglut nach der Beichte; und dann versucht es, sich selbst zu töten. Man findet es verwundet, aber noch am Leben. »Sie hat sich hinabstürzen wollen, ist abgeprallt am Fensterkreuze . . . Der sie beschützt, sei gelobt! . . . Unglückliches Geschöpf, was hast du getan?« So tönt es Clary entgegen; und sie erwidert: »Ich habe Wort halten wollen, lieber sterben als noch eine Sünde begehen . . .«

Einer gleich strengen idealen Forderung unterwirft sich Božena, ein gleich strenges Wahrheitsgebot gilt der Gräfin Maria Dornach des Romans »Unsühnbar« als heilig; und ebenso denkt der junge Priester Leo in »Glaubenslos?«

Ein Kind, in dem künstlerische Freude an reicher Wortmelodie und starker Phantasie ebenso früh erwacht war wie ein rückhaltloser Wunsch, das Unbedingte sich zum Ziel zu setzen, mußte in Schiller ihr innerstes Fühlen wiederfinden. Mit elf Jahren geriet Marie Dubsky zum erstenmal in den Bann von Schil-

lers Kunst: »In den ersten Tagen, im ersten Rausch des Besitzes war von systematischem Lesen nicht die Rede. Ich glaube, daß es eine der Balladen gewesen ist, die mich umfing wie eine feurige Umarmung und mich erhob in ein Bereich nie geträumter Herrlichkeit. Das gibts? — das gibts? — Das ist eingefangen da auf diesen Blättern, und wenn man seine Augen auf ihnen ruhen läßt, steigt es herauf, durchtränkt die Seele, prägt sich dem Gedächtnis ein, und man hat es, man kann es vor sich hersagen und sehen, was er gesehen hat, dieser Dichter, und uns darstellt mit prunkvollen Worten, wie nur der eine, einzige sie sprechen konnte!« Wiederum ist es reichbewegte Wortmelodie, die das Kind vor allem gefangennimmt.

Selbstverständlich meldete sich, sobald die junge Schillerenthusiastin im Burgtheater die Bühnenwirkung seiner Tragödien erlebt hatte, unabweisbar in ihr der Wunsch, in gleicher Kunst sich zu betätigen. Noch bedingte französische Bildung die Stoffwahl. Wie geläufig ihr französische Geschichte und französische Quellen waren, wird durch die Tatsache bezeugt, daß sie zunächst einen »Cinq-Mars« entwarf, und zwar nicht angeregt durch de Vignys bekannteren Roman, sondern durch die Memoiren der Mme de Motteville. Der junge, leichtsinnige, leichtgläubige Günstling Ludwigs XIII. wich freilich in ihrem Herzen rasch seinem siegreichen Gegner Richelieu. Ganz anders wirkte ja Richelieu auf ihre Phantasie: »Wo man antippte, gabs Funken«, erklärte sie noch in späteren Tagen. Doch mit frühgeübter Selbstzucht warf sie alle Manuskripte, die »Cinq-Mars« wie die »Richelieu«, ins Feuer. Noch

einmal bot ihr französische Geschichte ein Motiv in dem ausgeführten Drama »Marie Roland«. Auf Schillers Boden aber trat sie ganz mit ihrer »Maria Stuart in Schottland«, dem Stücke aus Laubes Schule, das Otto Ludwigs Groll wachrief. Und in dem kleinen Drama »Doktor Ritter« brachte sie endlich ihren Liebling selbst auf die Bühne, nicht den ruhmgekrönten Meister zwar, aber den menschlich noch anziehenderen unglücklichen Deserteur, der unter falschem Namen in Bauerbach vor seinem Landesfürsten Karl Eugen sich verstecken zu müssen glaubte. Alle diese Versuche heimsten nur Mißerfolge ein, so daß sich die Dichterin endlich resigniert zur Erzählung bekehrte.

»Sauf votre respect, meine Liebste, Du bist pedantisch wie ein alter Blaustrumpf. Mach nur so fort und Du wirst total schofel, und fangst noch an Romane zu komponieren in die Zeitungen.« So schreibt Marie Ebners Sportskomteß Muschi an ihre Freundin. In liebenswürdig humorvoller Selbstverspottung ist da auf das Schicksal der Ebner selbst hingedeutet und auf das Urteil, das ihrem Wirken im Kreise ihrer Standesgenossinnen entgegensah.

Leicht wurde es der österreichischen Komteß Marie Dubsky nicht, ihrer Umgebung begreiflich zu machen, daß sie zur Dichterin berufen sei. Die liebe gute Großmama flammte in heller Entrüstung auf, als die Kleine unbedacht verriet, daß sie »Poesien« mache. Mit einer Strenge, die sie nie vorher von ihr erfahren hatte, wurde Marie unter der Obhut Josefs, Großmamas altem Diener, aus deren Zimmern ins zweite Stockwerk heimgeschickt. »Das war ein Emporsteigen, mit einer Last

auf dem Herzen, die schwerer wurde mit jeder Stufe, die ich sonst lustig hinaufhüpfte und jetzt so mühsam erklomm.« Wenig besser fuhr die angehende Dichterin bei ihrer Schwester. Wenn sie ihre Hymnen deklamierte und sang, wurde zwar manchmal die Schwester aufmerksam und sagte: »Das ist schön; wo hast du das gelesen?« Bekannte sich indes Marie als Verfasserin, so war es vorbei mit der Bewunderung; in sanfter Bitte hieß es: »Ach geh, mach doch keine Gedichte!« Und nun konnte die jugendliche Dichterin noch so dringend fragen, was die Schwester einzuwenden habe, die Antwort lautete immer ausweichend und unbestimmt. Es kam ihr »halt so kurios vor«.

Kurios schien es einst, wenn eine österreichische Komteß dichtete, und kurios scheint es auch heute noch in ihren Kreisen. Oft hat Marie Ebner diese eigentümliche Welt geschildert, die Welt der in ihrer Art Einzigen, der berühmten Wiener Komtessen. Frei und derb klingen die Reden der jungen Damen und sind doch ganz harmlos. Es fliegt sie nur so an. Die sprichts ihrem Vater und jene ihrem Bruder und eine der andern nach. In Wahrheit sind sie sorgfältig behütet worden, haben von ihrem ersten Atemzuge an nichts Häßliches und Schlechtes gesehen, sind aufgewachsen in Unkenntnis des Elends und der Schuld. Und dann treten sie ins Leben der Gesellschaft; sie nähern sich seiner Schwelle, als seis die der Himmelspforte, und klopfen herzhaft an. So charakterisiert Marie von Ebner einmal die Wiener Komtessen.

Zuweilen findet sie auch herbere Töne. Ihre Gräfin Dolph (»Unsühnbar«), geistreich und mit Absicht un-

angenehm scharf, schreibt einmal: »Früher wußte ich genau, ob ich mit einem Fiaker rede oder mit einer Komteß, jetzt irre ich mich alle Augenblicke.« Steckt die Herzensmeinung der Dichterin nicht hinter diesen Worten? Dennoch wäre es grundfalsch, die »Komtesse Muschi« nur als Satire zu fassen. Diese Sportskomteß ist und bleibt ein lieber, guter Mensch, wenn sie auch gelegentlich zu straucheln droht und obgleich ihre Interessen auf Tierzucht, Pferderennen und Zirkusproduktionen sich einschränken. Freilich scheint ihr jeder schlecht, d. h. nicht im strengsten Stil österreichischer Aristokratie angezogene Mann unmöglich. Und während sie Pariser Sittenschilderungen genießt, will sie vom »Klassischen« nichts wissen und tut den oft angerufenen Ausspruch: »Peuh! mit dem Klassischen lassen Sie mich aus, ich habe immer gehört, daß der Goethe unmoralisch ist, und der Schiller, der ist mir doch gar zu geschwollen.« Doch die Dichterin des »Krambambuli« hat Komteß Muschi nicht umsonst zur Tierfreundin gemacht und ihr damit ein Stück ihres eigenen Fühlens geschenkt. Und auch Marie Ebner war einst eine ebenso waghalsige Reiterin wie Muschi.

Sehr irrig wird vielfach im Schaffen der Ebner nur eine scharfe Kritik des österreichischen Hochadels gesucht.

Der österreichische Hochadel bildet eine Welt für sich. Es scheint, als ob er losgelöst wäre von den Bedingungen, unter denen das Leben anderer Menschen sich abspielt. Eine Mauer trennt ihn von der übrigen Menschheit und schützt ihn zugleich. Man könnte von

einem Leben des schönen Scheins reden, wäre es nicht sehr solide auf großem Reichtum gegründet. Es ist das Leben des Grandseigneurs und seiner Familie, dann auch eines nicht immer bemittelten Anhangs von Verwandten. Nur ein weit zurückreichender und reiner Stammbaum eröffnet den Eintritt in diese Welt des Hochadels. Kein Unebenbürtiger darf hinein; leicht verliert auch der Berechtigte durch einen Verstoß gegen die Grundanschauungen des Kreises das Recht der Zugehörigkeit. Mag das alles ähnlich auch in den adeligen Schichten anderer Länder zu finden sein, es bleibt doch ein kennbarer Unterschied. Sitte und Weltanschauung hat hier noch einen besonderen österreichisch-aristokratischen Beigeschmack. Korrektheit der äußeren Erscheinung, Adel der Gestalt, Schönheit der Rasse gelten noch mehr und sind vielleicht noch reicher vorhanden als anderswo. Dabei herrscht doch ein österreichisch-weicher und freier Ton vor, der innerhalb gewisser Grenzen dem einzelnen sich frei auszuleben gestattet. Man fürchtet nicht, sich etwas zu vergeben; denn man gehört einer alten Kultur mit Bewußtsein an. Wenn nur in dieser gewiß reizvollen Kultur Geistiges und Bildung stärker mitsprächen! Katholisch-französisch ist die Erziehung, ein englischer Einschuß kommt hinzu, der den starken sportlichen Interessen zu danken ist. Diese Welt ist ohne den Rahmen des Wienertums nicht zu denken. Der Wiener wiederum vergöttert sie, wenn er auch noch so viel über sie schimpft. Er ist stolz auf seine Aristokraten, er kennt wenigstens die hervorstechendsten von Angesicht zu Angesicht und weiß sie zu

nennen. Man zeigt sie sich auf der Straße; man ist glücklich, daheim berichten zu können, daß man den Fürsten X. oder die schöne Gräfin Y. gesehen hat. In allen Fragen der äußeren Erscheinung sind die Hocharistokraten dem Wiener ein treu beobachtetes Vorbild. Dieses Gemütsverhältnis zwischen dem Wienertum und seinen Aristokraten gibt dem österreichischen Hochadel vielleicht seine eigentümlichste Note. Keine der Weltstädte Europas ist von gleichem Gefühl erfüllt; auch London nicht.

Einzelne Vertreter des österreichischen Hochadels hatten im 19. Jahrhundert auch lebhaften Anteil am geistigen Leben Österreichs und von ganz Europa. Sie sind Ausnahmeerscheinungen; doch ihr Verdienst bleibt unbestritten. Ich nenne Anastasius Grün, der ein Graf Auersperg war (Lenau gehörte nicht zum Hochadel), dann Graf Heusenstamm und den Kreis, der sich an den geistvollen Alexander von Villers anschloß und der auf diesen Blättern schon erwähnt worden ist.[100] Ihm gehörten der feine Lyriker Graf Rudolf Hoyos und Alexander von Warsberg an, der künstlerische und dichterische Berater der Kaiserin Elisabeth. Andere, wie Graf Hans Wilczek, der Erbauer des Schlosses Kreuzenstein, Graf Karl Lanckoroński, Kunstmäzen und gelehrter Forscher zugleich, standen und stehen im Dienste von Kunst, Dichtung und Wissenschaft, während sie das Interesse für Politik mit der Mehrzahl ihrer Standesgenossen teilten und teilen.

Doch Marie von Ebner-Eschenbach scheint mit diesen Vorkämpfern österreichischer Geisteskultur nur wenig in Fühlung zu sein. Ihre Dichtung streift sie

mindestens nur selten. Dafür zeigt sie volle Freude an der Welt der Wiener Komtessen. Rastlos strebt sie, das Echtmenschliche aus der scharfgeprägten Form österreichischen Adelslebens herauszuholen. Wie erfolgreich dies Streben ist, beweise ein Beispiel unter vielen: die alte Baronin im »Gemeindekind«.

Eine Gutsherrin von altem Schlage, eine Dynastin, die ihre Umgebung mit der Brille des Ancien régime beschaut. Sie ist die Vorsehung des Dorfes, das zu ihrem Edelsitz gehört; aber von ihrer patriarchalischen Höhe sieht sie in das Herz des Bauern nicht hinein, der ihr noch immer im Lichte längstbeseitigter Leibeigenschaft erscheint. Zu ihr bringt der Bürgermeister die Kinder des gerichteten Raubmörders und der zur Zwangsarbeit verurteilten Frau. Was soll mit den Unterstandslosen geschehen? Das scharf geschnittene Gesicht vorgestreckt, die Brille auf der Adlernase, die Ellbogen weit zurückgeschoben, humpelt die Baronin daher und blinzelt das Kinderpaar mit trüben Augen an. Kurz angebunden und ungnädig spricht sie zum Bürgermeister. Der Bursch, Pavel (er ist der Titelheld des »Gemeindekinds«), stößt sie ab, aber für Milada, für das Mädchen, erwacht sofort Sympathie in ihr. Sie meint nur Milada, wenn sie dem Bürgermeister vorhält: »Die Kinder, für welche die Gemeinde das Schulgeld bezahlen soll, können mit zwölf Jahren das A vom Z nicht unterscheiden.« Und so nimmt sie Milada zu sich; daß Pavel von der Gemeinde aufgezogen werde, ist ihr gleichgültig. Milada wird ihr mit jedem Tage lieber; und sie glaubt Miladas Bestes zu wählen, wenn sie die Kleine raschestens zu den Non-

nen gibt. Es kostet sie ein schweres Opfer, von dem Kinde sich zu trennen; aber im Kloster ist es gegen alle Gefahren des Lebens gefeit. Sie ist stolz auf »ihr« Kind, weil das Kloster nur Gutes von Milada zu melden hat. Sie erblickt in Milada schon die künftige Oberin; und sie kennt nur die eine Sorge, daß Milada nicht mit dem Bruder in Berührung komme.

Pavel kostet inzwischen alles Elend eines Gemeindekinds durch. Er gilt als Ausbund aller Schlechtigkeit. Dennoch findet er einen Menschen, der durch die abstoßende Außenseite hindurch in seiner Seele zu lesen weiß und ihn retten möchte. Der widerstrebenden Baronin wird in einem Augenblicke der Rührung von Pavels Gönner die Erlaubnis abgerungen, daß Pavel seine Schwester besuche. Kaum hat sie zugesagt, so klagt sie sich selbst an: »Keine Willenskraft mehr, keine Energie — der geringste Anlaß, und — mein festester Vorsatz ist wie weggeblasen.« Wirklich hat der Besuch zunächst ein schlechtes Ergebnis. Zu mächtig flammt die unnatürlich unterdrückte Geschwisterliebe auf; es scheint, als ob alle Erziehungskunst, die an Milada gewendet worden war, vergeblich gewesen sei. Allein von demselben Besuche bringt Pavel den Entschluß und die Kraft heim, ein neues, reineres Leben zu beginnen. Sein Ruf bessert sich. Bald hat er eine kleine Hütte sich selber gebaut; mit Moos und Stroh ist sie gedeckt, sie ist sehr niedrig und sehr schief. Die Baronin fährt eines Tages vorbei und staunt, daß der Bursch zu solchem Besitz gekommen ist. Da bittet Pavel von neuem um die Erlaubnis, die Schwester besuchen zu dürfen. In seinen düsteren Augen liegt

eine so kummervolle, so unaussprechliche Sehnsucht, daß die Baronin nur mit Mühe die Bitte abschlagen kann. Wieder ärgert sie sich über sich selbst und hart läßt sie drum den Bittsteller an: »Milada gehört nicht mehr mir, sondern dem Himmel . . . Der Mensch spricht auch immer dasselbe; ich begreife nicht, wie man sagen kann, daß er sich geändert hat . . . Und jetzt fahren wir!«

Gegen den Willen der Baronin kommt ein neuer Besuch Pavels im Kloster zustande. Angstvoll erkennt er, daß Milada sich zu Tode kasteit. Er eilt zur Baronin, um ihr seine Befürchtungen mitzuteilen. Sie empfängt seine Botschaft mit entrüstetem Lachen, befiehlt dem impertinenten Dummkopf, der so etwas zu denken wage, dem rohen und grausamen Schlingel, der ein solches Wort über seine Lippen bringe, das Zimmer zu verlassen, ruft den Bestürzten, als er gehorchen will, wieder zurück und fordert ihn auf, ihr zu erklären, wie er ins Kloster und dazu gekommen sei, Milada zu sprechen. »Aber lüg nicht wie ein Zigeuner, der du bist«, setzt sie hinzu. Pavel berichtet; und jetzt vollzieht sich im Herzen der alten Dame eine völlige Wandlung zugunsten des Burschen. »Die Baronin senkte den Kopf immer tiefer auf ihre Strickerei; sie bereute ihre Ausfälle gegen Pavel, besonders den letzten. Warum hatte sie ihn einen Zigeuner genannt? Warum ihn damit an das elende Wanderleben, das er in seiner Kindheit führen mußte, und zugleich an Vater und Mutter erinnert und ihm sein Unglück zum Vorwurf gemacht? — Pfui, daß sie sich so weit von ihrem Ärger über den Burschen hatte hinreißen

lassen, weil er eine unbegründete Besorgnis um seine Schwester geäußert!« Um ihr Versehen gutzumachen, schenkt sie ihm — wieder ganz fürstlich-patriarchalisch — ein Stück Feld, das an seine Hütte grenzt. Das Geschenk erweckt den Neid der Dorfbewohner; doch Pavels Tüchtigkeit überwindet auch dieses Hemmnis; er steigt immer höher in der öffentlichen Achtung. Da kommt ihm die Nachricht zu, daß er in einem Wagen der Baronin zum Kloster fahren solle. Er tuts und findet seine Schwester tot. Die Baronin läßt ihn rufen, weint und spricht von Milada; er aber hat nicht das Herz, ihr jetzt vorzuwerfen, daß sie Milada zur rechten Zeit aus dem Kloster hätte nehmen sollen. Bei der Beerdigung macht der Schmerz seiner alten Gutsfrau ihn fast unempfindlich für seinen eigenen. Beide bleiben allein am Grabe zurück; sie beauftragt ihn, daheim ihre Ankunft anzukündigen, überzeugt, daß sie nur nach Hause kommen werde, um sich hinzulegen zum Sterben. Die Kluft, die einst die stolze Gutsherrin von dem ihr widerwärtigen Sohne des Raubmörders geschieden hatte, ist geschwunden. Zwei Menschen haben sich in gemeinsamem Schmerze gefunden; alles Trennende ist von ihnen abgefallen.

Die alte Baronin und der arme Junge aus dem Dorfe, ein typischer, bei Marie Ebner oft wiederkehrender Gegensatz. »Dorf- und Schloßgeschichten« betitelt sich eine Sammlung ihrer Erzählungen. Was im Dorfe und was im Schlosse sich, so grundverschieden und doch wieder so ähnlich, abspielt, hat sie immer wieder menschlich zu verstehen, künstlerisch darzustellen sich

bemüht. Wie ein Symbol dieser zwei Welten erscheint eine der sparsam angewandten Landschaftsschilderungen der Ebner. Sie ist nicht der eigentlichen Umgebung ihrer ländlichen Erzählung, der mährischen Gegend, sondern dem unwirtlichsten Gebiete des nordwestlichen Böhmen abgelauscht und leitet den Schluß der Novelle »Nach dem Tode« ein:

»Ein öder Winkel in dem schönen Lande! – Rauh weht der niemals rastende Sturm über den schweren Lehmboden, in dem weder Bäume noch Feldfrüchte recht gedeihen, ein Boden, der emsige Pflege brauchen würde, und dem seine spärliche Bevölkerung nur die notdürftigste zuteil werden läßt. Ganze Strecken wie übersäet mit Kieseln, Quarzen, Eisensteinen, zwischen denen strauchhohe Disteln ihr ephemeres, aber üppiges Dasein führen. Der Grund durchfurcht von breiten Wasserrissen, von Jahr zu Jahr tiefer ausgeschwemmt durch getaute Schneemassen, die im Frühling als Wildströme von den Höhen herabstürzten. Kümmerliche Kiefernbestände, auf der Ebene und auf den Abhängen zerstreut, Bäume dreißig Jahr alt und nicht dicker als der Arm eines Mannes, verkrümmt, fahl, vom Markkäfer zernagt, – keine Wiese so weit das Auge reicht, kein freundliches Bächlein, das seine Umgebung erfrischte. Die Ortschaften, durch welche die Straße führt, gleichen eine der andern aufs Haar. Ihre kleinen, aus Tonschiefer erbauten und mit Stroh gedeckten Häuser drängen sich aneinander, als bedürften sie, um nicht umzukippen, der gegenseitigen Stütze. In der Mitte dieser Ansiedlungen liegt der Teich, von knorrigen Weiden mit gekappten Zweigen umgeben,

die sich, so gut es geht, in seinem nur selten klaren Gewässer spiegeln. Ob trüb oder hell jedoch, er ist das Juwel des Dorfes, der Vergnügungsplatz der bäuerlichen Jugend und des schwimmkundigen Federviehs.«

Nur ein Hügelkamm trennt das trübe Landschaftsbild von einem großartigen und zugleich freundlicheren. Dichter wogen hier die Saaten auf besser bestellten Feldern. Raine und Wege sind mit Obstbäumen bepflanzt, wilde Rosen, blühende Schlehdornhecken schmücken den Saum des Tals, das durch eine dreifache Reihe bewaldeter Berge von der Hochebene getrennt ist. Diese steigt gegen Westen noch einmal empor, um dann sachte abwärts zu gleiten, ohne andere Grenze als den Horizont. »Dort aber, wo Erde und Himmel einander zu berühren schienen, stand eine schwarzblaue Wolke, von dem Glanz der untergehenden Sonne wie mit einem glühenden Ringe feurig prächtig eingefaßt. Von ihrem dunklen Hintergrund hob sich ein stattliches Gebäude in verschwimmenden Konturen ab und schimmerte weißlich herüber im Dufte der zitternden Luft.« Es ist das Schloß eines österreichischen Aristokraten.

Noch ein Stimmungsbild trete hinzu; und der Kreis der Umwelt, in der die meisten Erzählungen Marie von Ebners spielen, ist geschlossen: Ein Blick, hoch herab von dem obersten Stockwerk eines Wiener Hauses auf das Leben und Treiben der Stadt, ein Bild, wie es bei den Jungwienern auf Schritt und Tritt begegnet; die strenge Kunst der Ebner gestattet es sich nur dies eine Mal. Es entstammt der Erzählung »Lotti, die Uhrmacherin«.

»Sie traten beide an das geöffnete Fenster, durch welches die sanft bewegte Luft des lauen Herbstabends hereinflutete. Die Sonne hatte sich hinter einer schweren Wolke verborgen, aber ihr Widerschein säumte den Horizont mit Purpurstreifen. Breite, goldige Lichter lagen auf den Dächern der Häuser und behaupteten sich noch siegreich gegen die grauen Dünste, die von den Bergen herzogen und den östlichen Teil der Stadt schon in ihre wallenden Schleier gehüllt hatten. Drüben am Quai jagte Wagen an Wagen vorbei, drängte und tummelte sich das Menschengewühl, indes der Strom lautlos und träge seine trüben Wellen rollte.«

»Die Aussicht hab ich lieb . . . ich sehe gern das Treiben der großen Stadt so tief unter mir«, sagt einer vor sich hin. Wer je Wiener Luft geatmet hat, kennt diese Stimmungen und diese Blicke; ebenso kann jeder am Südabhang des Erzgebirges in Nordböhmen erleben, was Marie von Ebner mit feiner und scharfer Beobachtung dort gesehen hat.

Das Schloß, das Dorf, das Wien der kleinen Leute; das Leben des Hochadels, der Bauern und der Unbemittelten in der Residenzstadt: all das ist Marie von Ebner von Jugend auf geläufig. Sie hat es schon als Kind auf Schloß Zdislawitz in Mähren und im Palais Dubsky am Haarmarkt zu Wien beschaut. Hocharistokratie und Hilfesuchende aus dem Bauern- und Kleinbürgerstande sind ihr da wie dort gut bekannt geworden. Und so zeichnet sie die drei Kreise in ihrer Dichtung mit nie versagendem und nie abirrendem Griffel.

Da ersteht die lange Reihe ihrer Aristokraten: Grandseigneurs, Diplomaten, Offiziere, Landadlige, Sportsleute; strenge und liebevoll schwache Väter, Hagestolze, gern mit einem Stich ins Komische versehen, ältere Herren, die demutvoll der verehrten Freundin anhängen, junge, seis mitten im Leben des Staates oder ganz aufgehend im geliebten Weibe. Ferner stolze, fürstliche Frauen und wieder herzenskalte, selbstgerechte oder heißleidenschaftliche oder geistreich boshafte. Mädchen von der feschen Sportskomteß bis zum stillen Mauerblümchen. Und alte Damen, wie die Baronin im »Gemeindekind« meist durch verinnerlichende Trauer verklärt.

Daneben die Bauern: Geldprotzen und bettelarmes Lumpengesindel, Gottgläubige, Gottverächter und Neunmalweise, die mit ihrem Gott rechnen und rechten. Der reiche übermütige oder doch wieder vor dem Vater schwachmütig kuschende Bauernsohn, der der armen Dirne sein Wort nicht hält. Starke kluge Frauen und zarte fromme Mädchen. Und energische, die allen zum Trotz und in bitterer Verachtung des energielosen Mannes ihren Weg suchen.

Zwischen dem Adel und den Bauern steht eine Anzahl häufig wiederkehrender und doch immer individueller Gestalten: Der Geistliche, bald gutmütig herzensfromm, bald ein strenggläubig kraftvoller Erzieher; Vertreter einer Gemütsreligion, die nur lässig die Bräuche ihres Standes erfüllen, Zweifler, durchgeistigte Seelenhirten, die längst über menschliche Schwäche hinausgewachsen sind und dabei ein warmes Herz sich bewahrt haben.

Der Dorfschullehrer ist häufig ein weltfremder, träumerischer Gesell, der hohen seelischen Zielen nacheifert; leicht lenkt ihn die weltkundigere Frau. Dem Arzte wird die ehrende Rolle eines Menschenfreundes gern zuteil; zu ihr kämpft sich auch ein kluger, energischer, berechnender Jude, der Kreisphysikus, hindurch. Am schlimmsten fährt der engherzig eingebildete Leibarzt einer seelenkranken Aristokratin, der sich an eine unwürdige Aufgabe gekettet wähnt.

Er leitet weiter zu der großen Schar der Hofmeister, Hauslehrer, Erzieherinnen und Gesellschaftsdamen, die zuweilen nicht ohne Ironie als müßige Drohnen gezeichnet werden. Doch auch in dieser Welt kann herzbewegende Tragik walten (»Wieder die Alte«). Und weiter geht es zu den vielen, humorvoll gesehenen Domestiken.

Die Hauslehrer und Gesellschafterinnen entstammen meist dem unbemittelten Bürgertum, grenzen also nahe an die kleinen Leute aus der Stadt, die in wechselndem Lichte ein Lieblingsgegenstand der Kunst Marie Ebners sind: Die hilflosen alternden Mädchen, die »Kapitalistinnen«, denen über Nacht die Verwaltung ihrer Spargroschen zugefallen ist und die mit ihren Wertpapieren gar nichts anzufangen wissen. »Lotti, die Uhrmacherin«, der spät das Glück kaum geahnter und gehoffter Liebe zuteil wird, um gleich wieder zu verschwinden, und die zuletzt doch an der Hand des Jugendgenossen zu stiller Befriedigung kommt. Dann die Eltern des Priesters Leo (»Glaubenslos?«) und des »Vorzugsschülers«: der Mann überstreng und von seinen vermeintlichen Vor-

zügen durchdrungen; die Frau leidet unter solch hartem Wesen, und eng und innig schließt sie sich drum an den Sohn an, der ihr seelisch näher steht als dem Vater.

Grade in der Nachschöpfung dieser Wiener Kleinbürger zeigt sich tiefeindringende Menschenkenntnis. Solche Naturen sind kaum früher mit gleicher Beobachtungskraft geschaut worden. Deutlich spürt man die Schule Marie Ebners in den Erzählungen der Jungwiener, die auf gleichem Wege ihr nachfolgen, bei Schnitzler etwa oder bei Felix Salten, dessen »Olga Frohgemut« unverkennbar mit ihren Farben gearbeitet ist.

Weniger liebevoll und auch weniger glücklich charakterisiert Marie von Ebner den gebildeten und den reichen Mittelstand. Schon »Bertram Vogelweid«, der berühmte Feuilletonist, ist, obgleich er die Sympathie der Dichterin für sich hat, ja ihr mehrfach zum Sprachrohr eigener Bekenntnisse dient, in der Anlage etwas karikiert gehalten und kommt im Lauf der Erzählung über diese Färbung nicht hinaus. Schlimmer noch geht es dem Künstler Heini Rufin (»Verschollen«). Am schlimmsten steht die reiche, behäbige Bourgeoisie da, etwa die engherzige Sippschaft Bretfeld (»Wieder die Alte«) und auch der aus der Art gefallene Musiker Arnold Bretfeld, der zuerst leichten Herzens mit einem armen Mädchen sich verlobt, dann aber der Einsprache seiner hochmütigen Verwandten keinen Widerstand entgegenzusetzen hat und die Braut ohne viel Bedenken seiner Freiheit und dem Wohlleben aufopfert.

Merkwürdig! Auch den Raimund und Anzengruber, die von unten heraufgestiegen sind und die reiche Bourgeoisie darum mit wenig günstigen Augen betrachten, glücken Bauern und kleine Stadtleute viel besser als Vertreter des gebildeten Mittelstands. Marie von Ebner kommt von oben herab und bringt gleichfalls für den Bourgeois keine Sympathie mit; und die Sicherheit, mit der sie Bauern und Kleinbürger künstlerisch festhält, wird auch ihr leicht untreu, wenn sie der Schicht sich naht, die zwischen diesen und dem Adel eingeschoben ist. Doch ihr unbestreitbares Eigentum bleibt, im Gegensatz zu Raimund, Anzengruber und deren Genossen, die unvergleichliche Kenntnis des Adels. Sie ist ihr etwas Angeborenes, Selbstverständliches. Auch nicht die leiseste Spur von Snobismus zeigt sich. Das macht: sie will keinen reichen farbenfrohen Apparat bringen, keine geheimen Blicke in eine verschlossene Welt indiskret eröffnen, will auch nicht ein mitleidig bedauerndes »O du mein Österreich!« mit blendender Tonfülle instrumentieren. Ihr künstlerischer Grundsatz ist und bleibt ein Leitwort, das zugleich die beste Seite der Kultur des österreichischen Hochadels aufdeckt und den hohen Wert dieser Kultur erhärtet: »daß nichts von wahrer Eleganz entfernter ist als der Luxus des Gemeinen«.

Nicht Anklageschriften gegen Österreichs Aristokratie sind ihre Werke. Im Gegenteil! Künftige Zeiten werden aus ihnen lernen, wie dieser österreichische Hochadel des 19. Jahrhunderts gelebt und gefühlt hat, werden seine gesellschaftlichen Formen mit Marie von Ebners Hilfe historisch zu erfassen suchen, wie

wir heute das Lebensgefühl des Ancien régime und seine äußere Betätigung aus den Memoiren Saint-Simons und aus den Schriften Voltaires begreifen wollen. Und dabei ist nichts in den Zeichnungen der Ebner gekämmt und zurechtfrisiert wie etwa bei Mme de Genlis. Sie gilt als strenge Realistin; ja, einst wurde sie sogar unmittelbar an den Naturalismus als nächste Vorläuferin herangerückt. Wir lächeln heute über solche Bindungen und wagen kaum, sie Realistin zu nennen, eingedenk ihres bekenntnisreichen Ausspruchs: »Ein Realist? – Nein, ein Künstler, dem das Häßliche und Rohe widerstrebt, und der dennoch die Wahrheit darstellt, die höchste, in den Gluten seiner Feuerseele geläuterte Wahrheit. Der macht aus einer Prügelei, die wir in der Wirklichkeit schwerlich mit ansehen möchten, ein unvergeßliches Kunstwerk.«

Solches Ringen nach künstlerisch geläuterter Wahrheit mag auch bedingen, daß die Adligen, Bauern und kleinen Stadtleute ihrer Dichtungen samt und sonders nicht im Leben, sondern neben dem Leben der Zeit sich zu bewegen scheinen. Ihnen allen eignet eine gewisse Zeitlosigkeit. Daß in »Jakob Szela« und im »Kreisphysikus« galizische Unruhen die historisch genau bestimmbare Voraussetzung bilden, ist ein Ausnahmefall. Gewollte Aktualität ist auch da nicht vorhanden. Und die vielen Novellen der Ebner, die auf dem heißumstrittenen Boden Böhmens und Mährens spielen, lassen von den starken nationalen Gegensätzen kaum etwas verspüren.

Der österreichischen Komteß Marie Dubsky ist es nicht leicht gemacht worden, als Dichterin sich zu betätigen. Dennoch hätte sie ihr Bestes nicht geben können, wäre sie nicht als österreichische Komteß geboren worden. Daß sie Frau ist, spielt in ihrem Werden und Schaffen weder im günstigen noch im ungünstigen Sinne eine gleich starke Rolle. Sicher war die Tatsache ihr kein Hindernis auf dem dichterischen Wege. Otto Ludwig faßte scharf zu, obgleich er in »M. v. Eschenbach« einen Mann zu erblicken glaubte. Eine Frau, die 1830 geboren wurde und nach der Mitte des Jahrhunderts in die Literatur einzutreten begann, brauchte keinen großen Widerstand zu besiegen. So günstig wie heute stand es damals freilich noch nicht. Jetzt kann R. M. Meyer feststellen: »Fünf der bedeutendsten und originellsten Talente unserer Zeit sind Frauen.« Er meint Isolde Kurz, Helene Böhlau, Ricarda Huch, Clara Viebig, Enrika von Handel-Mazzetti. Die letzte ist auch Österreicherin; mit ihrem starken Kolorit, mit ihrer heißen Parteinahme für und gegen ihre Gestalten, mit der Wucht ihrer Darstellung überholt sie an Kraft mehr als einen ihrer männlichen Dichtergefährten. Ihr reihen sich würdig ältere Landsmänninnen an: Emil Marriot, die Psychologin der Tragik des Priesterlebens, die leidenschaftliche Anklägerin des Mannes, der mit dem Glück der Frau spielt, und Eugenie delle Grazie, die symbolfrohe Weltanschauungsdichterin, deren kühne realistische Wagnisse die grauenhaftesten Szenen der französischen Revolution konterfeien. Diese drei ebenso wie die ganze Schar österreichischer zum Teil hochbegabter

Dichterinnen der Gegenwart werden freilich von Marie von Ebner geleitet; sie eröffnete ihnen die Bahn. Sie selber aber hatte Wegebahnerinnen vor sich: Frau von Staël, die der französisch erzogenen Wiener Komteß rascher bekannt wurde als etwa Rahel oder Bettine; die verwässerte Wiener Ausgabe der Staël, Karoline Pichler, geb. von Greiner; die Erzählerinnen, die Marie von Ebner als halbes Kind kennen lernte, die Paalzow, die Schwedinnen Emilie Flygare-Carlén und Friederike Bremer; endlich ihre künstlerisch ebenbürtige ältere Freundin Luise von François und deren begabteste Vorläuferin Annette von Droste-Hülshoff.

Wirklich spielt auch die Frauenfrage keine hervorragende Rolle in den Werken der Ebner. Als Bildungsfrage ward sie dem jungen Mädchen lebendig, da es Lessings Leben kennen lernte; rückblickend ruft die alte Dichterin in »Meinen Kinderjahren« aus: »Weil er ein Bub war, durfte er ..., mußte er sogar Griechisch lernen und Latein ... Wofür würde ich angesehen werden, wenn ich anfangen wollte, Griechisch und Latein zu lernen? Ganz einfach für verrückt. Ich war ja nur ein Mädchen.« Wenn solche Stimmungen später wiederkamen, konnte das scharfe Epigramm entstehen: »Als eine Frau lesen lernte, trat die Frauenfrage in die Welt« und das überscharfe: »Eine gescheite Frau hat Millionen geborener Feinde, – alle dummen Männer.« In ihrem liebenswürdigen Wiener Humor skizziert Marie von Ebner indes lieber die Karikatur einer harmlos herumschmarotzenden Schriftstellerin »Frau von Goethekleist« oder dichtet in leiser

Selbstironie das Gespräch, das am Himmelstor »Sankt Peter und der Blaustrumpf« halten:

»Ein Weiblein klopft ans Himmelstor,
Sankt Peter öffnet, guckt hervor:
,Wer bist denn du?' – ,Ein Strumpf, o Herr' ...
Sie stockt, und milde mahnet er:
,Mein Kind, erkläre dich genauer,
Was für ein Strumpf?' ,Vergib – ein blauer.'«

Sankt Peter weist sie ab: »Seid samt und sonders freie Geister, Der Teufel ist gar oft nicht dreister.« Doch wenn sie ihm bekennt, wie sie zeitlebens im Menschenherzen nach Gottes Spur gesucht und sie gefunden hat, auch wenn von seines Lichtes Weben ein glimmend Fünklein nur geblieben war: da läßt er sie ein.

Die gesellschaftliche Frauenfrage klingt auch selten an. Der Jugendversuch, das Drama »Marie Roland« von 1867, zeichnet nur die Tragik der Frau, die Manneswerk treiben und die Politik zu lenken sucht. Herber und bitterer ruft Gräfin Marie Dornach (»Unsühnbar«) ihrem Verführer Tessin zu: »Schwören Sie mir –, oder nein – versprechen Sie mir ... Aber nicht wie euresgleichen einer Frau etwas verspricht, einer Frau, der gegenüber Ehrlosigkeit nicht entehrt ... Warum? Warum? – Vielleicht, weil sie euch nicht zur Rechenschaft ziehen kann.« Doch auch das ist vereinzelt. Und kaum dürfen hier die vielen Frauen angeführt werden, die in Marie von Ebners Dichtungen an sittlicher Kraft und energischer Selbstzucht den Männern überlegen sind, Božena z. B. oder Mašlans Frau oder Anna in der »Totenwacht«, die wie Božena den einst Geliebten von sich stößt, weil sie seine Er-

bärmlichkeit durchschaut hat. Solche Frauen sind auch von männlichen Dichtern seit Jahrtausenden geschaffen worden, wie denn überhaupt männliche Poesie die Frau fast durchweg über den Mann zu erheben gewohnt ist. Eher wären die Kavaliere der Ebner zu nennen, die – meist älteren Jahrgängen angehörig – mit feinstem Takte der geliebten Frau ihre Huldigung bewähren. Da ist nichts oder wenig Überspanntes; eine gleichmäßige Temperatur ritterlicher Dienstfertigkeit herrscht. Ritterlich zuvorkommend verhält sich aber nicht nur Fürst Klemens (»Nach dem Tode«) oder Baron Max (»Bettelbriefe«) der Aristokratin gegenüber; Graf Linden (»Die Kapitalistinnen«) führt ebenso ritterlich das hilfesuchende alte Mädchen an seinem Arme die Treppe hinab und stellt ihr zu einer wichtigen Besorgung seinen Wagen zur Verfügung. Wiederum jedoch ist es nicht so sehr die Frau wie die Aristokratin Marie von Ebner, die in solcher Charakteristik zu Worte kommt. Sie kennt von Jugend auf diesen Wesenszug des österreichischen Kavaliers.

Die Wiener Komteß bedingte – in gutem und im schlechten Sinne – die Kunst Marie von Ebners. Sie hat gehemmt und zugleich gefördert. Wenn neben ihr noch ein starkes Hindernis zur Geltung kam, so war es die Österreicherin. Der Österreicherin Marie von Ebner wurde es schwer gemacht, sich durchzusetzen, zu einer Zeit, da österreichische Dichtung noch wenig Förderung im Ausland zu erwarten hatte.

Abermals sagt uns Marie von Ebners liebenswürdig humoristische Selbstironie, wie wenig Anerkennung noch vor kurzem österreichische Dichtung in Deutsch-

land zu gewärtigen hatte. Ein Dialog zwischen Zeus-Gervinus und der österreichischen Muse kennzeichnet den grimmen Kunstrichter und die allzu bescheidene, ihres Wertes völlig unbewußte Bittstellerin. Sie meldet sich an; Gervinus aber kennt keine österreichische Muse; bestenfalls weiß er etwas von Bäuerle und Nestroy. Grillparzer, Halm, Hebbel leben nicht für ihn. Und wenn die Verschüchterte fragt, warum er so unbeugsam sei, antwortet er ihr »durch den Mund« ihres »Stiefsohnes Scholz«: »Er schlug einst einen schwächeren Nebenmenschen. ‚Warum schlugst du ihn?‘ fragt ein Vorübergehender. ‚Weil er ein Böhm ist!‘ antwortet der große Komiker. – ‚Du weißt genug, enthebe dich.‘« Unter vielen Bücklingen geht die österreichische Muse ab, überzeugt, es müsse doch nichts an ihr sein, sonst würde sie nicht hinausgewiesen.

Einst, in der Blütezeit mittelhochdeutscher Dichtung, bestand auf österreichischem Boden reiches literarisches Leben. Stolz konnte der genialste Sänger des deutschen Mittelalters, Walther von der Vogelweide, von sich melden: »Ze Osterriche lernt ich singen unde sagen.« Noch bis ins Zeitalter des ersten Maximilian waren die Nachklänge der Kunst von Walthers Tagen zu verspüren. Dann aber verschob das Luthertum den Mittelpunkt deutscher Bildung nach Norden. Im 17. Jahrhundert hatte freilich die Gegenreformation noch genug Kraft, die katholische Poesie neu aufblühen zu lassen; und auch Österreich blieb damals nicht unbeschenkt. Fortan indes rückte der ganze deutsche Süden ins Hintertreffen. Zu Anfang

des 18. Jahrhunderts fing die Schweiz wieder an, ins literarische Leben einzugreifen; bald konnte Schwaben zwei seiner besten Söhne, Wieland und Schiller, ins Reich entsenden. In Österreich jedoch kam es nur zu dem literarischen Strohfeuer der josefinischen Zeit. Um 1800 ist den Dichtern der »Xenien« Österreich das Land der Phäaken; da sucht man kein Lob in Kämpfen des Geistes, liebt nur »halter« den Schmaus, Feuerwerk, Hatzen und Spiel. Wenn vollends die Donau in rührender Selbstbescheidung zugibt: »Bacchus der lustige führt mich und Komus der fette durch reiche Triften, aber verschämt bleibet die Charis zurück«, so gereicht dem Österreicher nur das eine zum Trost, daß das Distichon nicht so sehr ihn wie den Bayer meint.

Die Romantik brachte neues Leben. Wiener Anhänger und Wiener Gegner der Romantik nahmen jetzt den Wettkampf mit dem »Reiche« auf. Einer der schärfsten Gegner der Romantik, Schreyvogel, wurde Lehrer und Führer Grillparzers und gern gehörter Berater des Burgtheaters. Der Ruhm der Hofbühne lockte bald Hebbel und Laube nach Wien. Wichtiger ist, daß Österreich noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielend die Aufgabe löste, an der sich Norddeutschland vergebens abmühte, ein Bühnendrama zu schaffen, das zugleich ein Kunstwerk bedeute. Mit dem festzupackenden Griffe des geborenen Bühnenbeherrschers hatte Schiller der Aufgabe genügt. Dann aber wollte eine jüngere Generation mit anderen Mitteln eine neue Lösung finden. Kleist, der Berufene, blieb zu Lebzeiten verkannt und gelangte

kaum auf die Bretter. Ganz vergeblich rang Grabbe; Immermann, der feinsinnige Dramaturg, erreichte wenig. Und die vereinzelten Erfolge Gutzkows waren mehr der Mache als der Kunst zu danken. So blieb die Bühne wesentlich den Kotzebue, Raupach, Birch-Pfeiffer ausgeliefert.

In Österreich aber siegte rasch und leicht Grillparzers Kunst. Halm darf immerhin neben ihm genannt werden. Bauernfeld schuf ein leichtbeschwingtes Konversationslustspiel zu einer Zeit, da auf der norddeutschen Lustspielbühne der Dialog noch herzlich hölzern war. Dem aristophanischen Witz Nestroys kam im Norden keiner gleich.

Dennoch und auch trotz Lenau, Anastasius Grün und Stifter wurde das Gute, das im Südosten deutschen Sprachgebiets entstanden war, sehr spät gewürdigt. Noch zu Ende der achtziger Jahre, auf meiner ersten Ausfahrt nach Norddeutschland, fand ich wenig Verständnis für Grillparzer auch bei den Berufenen. Anzengruber vollends ging nicht nur an der Teilnahmlosigkeit seiner Heimat zugrunde, auch weil er in Norddeutschland zu seinen Lebzeiten kaum bekannt wurde.

Seitdem hat sichs mächtig gewandelt. Die Werke der Jungwiener, die Bühnenstücke Schnitzlers, Hofmannsthals und Beer-Hofmanns wurden im deutschen Norden bereitwilliger aufgeführt als in Wien. Der Dank gebührt Hermann Bahrs rühriger Verkünderlust. Wenn vollends heute die Frauen Österreichs in Norddeutschland ein starkes Publikum besitzen, wenn Enrika von Handel-Mazzetti ihre beredtesten Anwälte

in Berlin findet, so hat Marie von Ebner den österreichischen Dichterinnen den Weg nach dem Norden eröffnet.

Den Dichtern Österreichs — und auch dem Schaffen Marie von Ebners — standen und stehen neben den äußerlichen Hindernissen auch innere entgegen: das landesübliche Zweifeln und Räsonnieren, an dem auch Grillparzer schwer litt. Österreich war und ist überreich an starker künstlerischer Begabung. Wieviel stiefmütterlicher sind die Norddeutschen bedacht! Doch diese österreichische, von einer alten Kultur getragene Begabung liebt es, im Verborgenen zu bleiben, nicht aus Bescheidenheit, sondern aus Stolz, ja aus Eitelkeit. Ein übermäßiger Persönlichkeitsdrang verschmäht jeden Anschluß an andere. Eigenwillig verzichtet man auf den schönen Wetteifer des Handwerks. Drill gilt vielen als Schande; und ein Armutszeugnis glaubte mancher sich auszustellen, wenn er sich nicht von seiner Begabung tragen ließe, sondern seine Kräfte zu höchster Leistung anspannte. Der und jener begnügt sich mit dem Bewußtsein, er könne es besser als alle anderen, wenn er nur wolle. Hoher Mut aber wird wiederum in der Wiener Luft leicht zur Verzagtheit; und Überempfindlichkeit ist das Endergebnis. Aus solchen Voraussetzungen warf Grillparzer, nicht auf der Höhe angelangt, sondern im Begriffe, sie zu ersteigen, die Flinte ins Korn und begnügte sich, nur noch für sein Pult zu schaffen, während Österreichs Kunst auf dem Spiele stand. Und dabei kannte Grillparzer die Schwächen seiner Landesart, er wußte, daß er in einem Capua der Geister

lebe und was es für ihn bedeute, dem Lande zu entstammen, das rings um den Kahlenberg liegt.

Heute verfügt Österreichs Kunst über stramme, energische Arbeiter. Dennoch sind auch starke Talente noch immer der Gefahr ausgesetzt, eigenwilliger Manier zu verfallen. Soll Enrika von Handel-Mazzettis reiche Begabung wirklich in wildem Barock erstarren?

Marie von Ebners unermüdliche Selbstzucht — Minor rühmte sie bei der Ehrenpromotion — hat sie vor ähnlichen Abwegen bewahrt.

Schon Otto Ludwig gestand ihr einst wenigstens das eine zu, daß sie »an Geschicklichkeit, an dem, was den technischen Kopf ausmacht«, jedes andere Glied von Laubes Schule übertreffe. Sie ist auf dem Felde der Novelle zu meisterhaft sicherer Technik gelangt.

Mit spielender Leichtigkeit bewältigt Marie von Ebner Schwierigkeiten des Handwerks. Sie schreibt ein »Novellchen in Korrespondenzkarten« und umspannt mit dem enggezogenen Kreise menschlich bewegende Vorgänge; Voraussetzung der in diesem Novellchen (»Die Poesie des Unbewußten«) gewählten Form ist der Wunsch einer Mutter, von ihrer Tochter im ersten Jahr der Ehe keine Briefe, sondern nur Postkarten zu erhalten. Vom 7. Juli bis zum 24. August laufen diese Nachrichten. Im »Nebenbuhler« genügen zehn Briefe (neun werden von zwei Freunden gewechselt, ein zehnter von anderer Hand kommt hinzu), ein Menschenschicksal zu zeichnen. Die »Komtesse Muschi« stellt sich durch ihre sechs Briefe in allseitiger Beleuchtung, mit allen ihren Schwächen und mit

ihrer herzgewinnenden Offenheit, vor den Leser hin; ein spannender Vorgang bildet den Mittelpunkt ihrer Konfessionen. Die Rahmenerzählungen der Ebner wetteifern mit Turgenjew und Conrad Ferdinand Meyer. »Oversberg« ist Tagebuchaufzeichnung des Volontärs Binder, berichtet, wie Binder am Wirtstische die Erzählung von Oversbergs Erlebnis anhört, und zeigt zugleich mit greifbarer Deutlichkeit den seelisch stark beteiligten Erzähler und seine Tischgenossen, die mit ihren Zwischenbemerkungen die wohlberechnete Spannung steigern. Noch kunstvoller gearbeitet ist »Die Resel« und »Er laßt die Hand küssen«: den Berichterstatter, dem die Rede schwer vom Munde geht oder der mit Absicht nur ruckweise seine Mitteilungen vorbringt, unterbricht fortwährend die Zuhörerin, seis daß sie erstaunt und bewegt ihr eignes Schicksal in dem Vorgang wiederfindet, der ihr berichtet wird, seis daß sie von widerwilligem Anhören zu tiefer Ergriffenheit überzugehen sich gezwungen sieht. Noch ein Schritt weiter, und es entstehen dialogisierte Novellen (»Ohne Liebe« oder »Bettelbriefe«); in ihnen dehnt die Dichterin das Gebiet der Erzählung bis an die äußerste Grenze aus, an der das Epische in das Feld des Dramatischen, der Kunstform ihrer Jugendträume, übergeht.

Doch wie wenig besagen solche technische Kunstleistungen, wenn es gilt die Kunst der Ebner in ihrem innersten Wesen zu erfassen! Mit den Artistenmanieren der Jungwiener zu wetteifern, liegt ihr ganz fern. Ein heiliger Ernst strengster Ansprüche beseelt sie, der die Form nie auf Kosten des Gehalts pflegt. Wohl

ist ihr das Handwerk ein heilig Ding. »Der alte Satz: Aller Anfang ist schwer, gilt nur für Fertigkeiten; in der Kunst ist nichts schwerer als Beenden und bedeutet zugleich Vollenden.« Diese eiserne Selbstzucht streng durchgeführter, bis ans Ziel hin nie ermattender Arbeit macht sich auch den Druckfehler noch zum Vorwurf. Doch nicht minder streng sind die Anforderungen, die den innersten Geheimnissen dichterischen Schaffens gelten; sie treffen den Punkt, an dem die Kunstschöpfung aus der Seele ihres Schöpfers emporsteigt: »Künstler, was du nicht schaffen mußt, das darfst du nicht schaffen wollen.«

Einer Meisterin, die ernst und streng ihre sicher beherrschte Kunst übt wie Marie von Ebner, darf bitterer Spott über die Halbpoeten zugestanden werden, die nur auf ihr Talent pochen und nichts leisten. »Ich hab Talent und weiß es«, ruft Hagen stolz aus; und Bertram Vogelweid erwidert: »Und dann? was weiter? Talente laufen zu Hunderten auf der Gasse herum. Pferde, Hunde, Ferkel haben Talent. Talent, mein Lieber, ist viel und – nichts. Was du daraus machst, und was dieses ‚du' für ein Ding ist, darauf kommts an! Zuerst mache du dich, dann wirst du vielleicht etwas machen aus deinem Talent.« Die reife Meisterin, die hier aus Vogelweids Munde spricht, läßt einem anderen Künstler ein noch bittereres Wort eigenster Erfahrung verkünden: »Sind wir ein kurzlebiges Geschlecht geworden? Beim Tode Raffaels trauerte ganz Italien um seinen Malerjüngling. Er war siebenunddreißig. Unsere modernen sechzehnjährigen Impressionisten, Veristen und so weiter würden sagen: ‚Hat

er sich endlich gedrückt, der Alte?' ... Den Ruhm des Cinquecento haben Greise begründet, den des zwanzigsten Jahrhunderts zu begründen, schicken Kinder sich an.«

Dennoch findet diese große Könnerin tiefergreifende Verse, wenn es gilt, das Leid derselben Halbpoeten zu erfassen, die ihr doch oft genug wegen ihrer unbescheidenen Ansprüche Laute der Abwehr in den Kämpfen des Tages abgelockt haben. Sie nennt es die allergrößte Pein, in sich unerhellt das Chaos einer ganzen Welt zu tragen, wenn aus dessen Gären und Ringen kein ganzes Leben entspringen will.

»In dir ein Schaffen unbewußt,
Ein lautlos Schrein in deiner Brust,
Ein Wogen, Keimen, Knospensprengen,
Ein ruheloses Vorwärtsdrängen,
Und dennoch keiner Blüte Prangen
Und dennoch kein Zum-Ziel-gelangen!
– Es ist die allergrößte Pein,
Ein Halbpoet geboren sein.«

Wer fremdes Leid so tief nachfühlt, wer zugleich an die Persönlichkeit des Dichters so hohe Anforderungen stellt, wer im Sinne Platons so überzeugt ist, daß nur ein guter Mensch auch ein guter Künstler sein kann, dem ist im Kunstwerk selbst das Heiligste der Mensch selber. Den Menschen zu ergründen und künstlerisch die Ergebnisse solchen Forschens zu formen, blieb für Marie von Ebner jederzeit die Aufgabe, der sie strebend bemüht nachging. Minor rühmte am Tage ihrer Ehrenpromotion ihre tiefe Welt- und Menschenkenntnis, ihre ethische Weisheit, diese reife

durchgebildete Weltanschauung. Ihrer »echten und rechten Philosophie des Lebens« ein kunstgerechtes Gewand zu leihen, ist das glücklich gelöste Problem von Marie von Ebners Lebensarbeit.

Vielleicht ist sie zuweilen zu optimistisch, wenn sie ihre eigne Güte in andere hineinversetzt oder wenn sie den Menschen im Verkehr mit anderen Menschen wie einen Segenspender, einen aufopferungsbereiten Linderer fremder Sorgen erscheinen läßt, oder endlich wenn sie den sittlichen Aufstieg eines Verkommenen vorführt. Vielleicht gönnt ihre starke Natur der Liebesleidenschaft zu wenig Raum in ihren Dichtungen. Mindestens liegt ihr in einem Zeitalter, das das Glück und das Leid der Liebe mit Vorliebe in schwachen Seelen beobachtet, ganz ferne, die zermürbende und vernichtende Leidenschaft in ihrer unaufhaltsamen Arbeit zu verfolgen. Doch wer die Grenzen ihres Könnens mit solchen Einwänden treffen möchte, empfindet um so stärker das Beste und Schönste ihrer Dichternatur: die Fähigkeit, Gutes auch in Seelen zu entdecken, an denen wir anderen kurzsichtig und darum mit Hohn und Spott vorbeihasten.

In dieser Fähigkeit berührt sich die Künstlerin unter ihren Zeitgenossen vor allem mit Gottfried Keller und Theodor Fontane. Beide erkennen das Gute im Menschen, auch wo es, verborgen und verschüttet, nur schwer ans Tageslicht zu bringen ist. Und wie den Keller und Fontane sind auch ihr die Selbstgerechten, denen das Wort vom Splitter und vom Balken nicht aufgegangen ist, am wenigsten sympathisch; dem Glaubensbekenntnis Marie von Ebners, Kellers,

Fontanes wiederum stehen die Selbstgerechten verständnislos gegenüber. Keller läßt seine »Gerechten Kammacher« elendiglich enden. Diesen Gerechten wollte er einmal nicht gerecht werden. Marie von Ebner ist duldsamer. Sie leitet auch Selbstgerechte zur Bekehrung hinauf. Dem »Kreisphysikus«, der »Unverstandenen auf dem Dorfe«, die beide zu sicher, zu selbstbewußt, zu überzeugt sind von der Schwäche ihrer Mitmenschen, schenkt sie Erlebnisse, in denen die harte Rinde der Selbstbewunderung schmilzt.

Der Blaustrumpf, dem Sankt Peter den Eintritt in den Himmel verwehrt, beruft sich darauf, daß er sein Lebtag den Gott im Menschenherzen gesucht und gefunden habe.

»Wunderlich
War dort der Höchste wohl umgeben;
Oft blieb von seines Lichtes Weben
Ein glimmend Fünklein übrig nur
Und führte doch auf Gottes Spur.«

Solcher Spur ist Marie von Ebner durch ein langes und reiches Leben nachgegangen. Prüfend und wägend hat sie eine Fülle von Menschenseelen in der Hand gehalten. Tief ist sie in diese Seelen eingedrungen; und wenn sie dann künstlerisch ihnen ein neues Leben schenkte, hat sie nie versäumt, die Spur Gottes in ihnen aufzuzeigen. Das Gute hat sie im Menschen erkennen gelernt; darum weiß sie auch zu sagen, was das Größte und Beste im Menschen ist; sie umschreibt das höchste Endziel menschlichen Strebens:

»Verständnis für jedwedes Leid,
Erbarmen mild mit jedem Fehle;
Daran in dieser Zeitlichkeit
Erkennst du die erwählte Seele.«

Marie von Ebner-Eschenbach aber kann treffender nicht gewürdigt werden, als wenn im Sinne dieser Verse ihr selbst zuerkannt wird, daß sie eine erwählte Seele ist.

IBSENS THESEN

EIN neues Bild von Ibsens Schaffen ist in den letzten Jahren uns geschenkt worden. Ibsen teilte mit der großen Mehrzahl seiner Dichtergenossen das Schicksal, zu Lebzeiten auch da auf Mißverständnis zu stoßen, wo man bereit war, sich willig zu ergeben und eine neue künstlerische Gedanken- und Formenwelt nach bestem Können zu begreifen. Wieweit die einzelnen Schöpfungen Ibsens und seine ganze dichterische Art mißdeutet worden sind, ließ sich schon erkennen, als im Winter 1904–05 seine Briefe in größerer Anzahl gesammelt hervortraten. Neue Quellen besseren Verständnisses kamen im Herbst 1909 hinzu: die vier Bände seiner »Nachgelassenen Schriften«. Auf ihnen fußt schon der zweite, wenig später ausgegebene Band von Roman Woerners geistvollem Buche über Ibsens Werke, abschließend zugleich und zu erneuter Betrachtung hinlenkend. Diesen Arbeiten sind auch die folgenden Betrachtungen dankbar verpflichtet.[101]

Der Ibsen, den wir alle in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor uns sahen oder zu sehen glaubten, ist nicht der wahre Ibsen. Damals konnte ein feiner und vielseitiger Kenner alter und neuer Literatur noch unter allgemeiner Zustimmung behaupten, Ibsens Dramen seien fast durchaus Lehrstücke, zögen aus gewissen Problemen allgemeine Schlüsse und schöpften daraus sittliche Grundsätze. Die Erörterung einzelner Sittengesetze, ihres Zusammenhangs, ihrer Rangverhältnisse, ihrer bedingten oder unbedingten Geltung mache nicht nur oft den

Inhalt seiner Tragödien aus, vielmehr gehe Ibsen bis zur Aufstellung ethischer Thesen weiter. Heute wissen wir, daß Ibsen solcher Auffassung nicht beistimmen konnte. So ergibt sich etwa aus Ibsens Brief an Björn Kristensen vom 13. Februar 1887, daß die Aufforderung zur Arbeit wohl ein Leitmotiv von »Rosmersholm« sein sollte, daß das Stück aber vor allem »natürlich eine Dichtung von Menschen und Menschenschicksalen« sei. Und noch ausdrücklicher versicherte Ibsen am 4. Dezember 1890 dem Grafen Moritz Prozor, er habe in »Hedda Gabler« nicht eigentlich sogenannte Probleme behandeln wollen. »In der Hauptsache ist es mir darum zu tun gewesen, Menschen, menschliche Stimmungen und menschliche Schicksale auf Grund gewisser gültiger sozialer Verhältnisse und Anschauungen zu schildern.« Also Menschen und nicht bloß Probleme: so tönt es aus Ibsens Selbstbekenntnissen heraus; und am wenigsten Thesen!

Keinem der Dramen Ibsens hatte man seine vorgebliche These so schlimm verdacht wie dem »Puppenheim«. Noch im Jahre 1898 warf eine gute und verständnisvolle Kennerin nordischer Dichtung dem Stücke vor, es bringe einen Ausnahmefall, der nichts beweise, und wolle an ihm etwas lehren. Das geschehe auf Kosten der dichterischen Wahrheit. Sie verstieg sich zu der Frage, ob es eines Dichters würdig sei, seine Menschen zu toten Kleiderstöcken zu machen, auf die er nach Bedürfnis seine eigenen Ideen hänge. Sie schalt über die »falsche, verlogene, glänzende« Schlußszene, die ein vortreffliches Charakterstück zu

einem Tendenzdrama verzerre. »Gerade diese Szene hat ‚Nora‘ berühmt gemacht. Sie wurde das Vorbild für eine Menge häuslicher Szenen. Jede ‚denkende‘ Frau untersuchte nun die Grundlagen ihrer Ehe.« Ibsen hingegen hatte sich schon 1890 zu dem Berliner Korrespondenten des »Daily Chronicle« abwehrend gegen die Annahme ausgesprochen, daß das »Puppenheim« ein abstraktes Lehrgebäude sein solle. Es sei vielmehr aus dem Leben geschöpft, Nora habe existiert und er selber nie beabsichtigt, die strenge und feste Regel aufzustellen, daß alle Frauen, die in ähnlichen Verhältnissen wie Nora leben, auch so wie Nora handeln sollten oder müßten.

Ibsen hat also den Frauen nicht zugerufen: »Geht hin und tut desgleichen!« Trotzdem konnte die zeitgenössische Generation das »Puppenheim« so deuten. Sollte vielleicht gar dieser starke und allgemeine Eindruck, diese unzweifelhaft bezeugte programmatische Wirkung gegen Ibsens eigene Worte ausgespielt werden? Gewiß nicht! Wer tragische Vorgänge, wer Ausnahmefälle aus der nächsten Gegenwart holt, entgeht selten der Gefahr, ein ungewolltes Programm zu liefern und zur Nachahmung zu treiben. Goethe schrieb seinen »Werther«, um von Stimmungen sich künstlerisch zu befreien, die ihn dem Selbstmord nahegebracht hatten. Überzeugt, der Welt dargetan zu haben, daß solche Stimmungen sich überwinden lassen, mußte er gegen seinen Willen mitansehen, wie durch den »Werther« der Selbstmord aus unglücklicher Liebe zur Modesache wurde. Bitter beklagte er das Mißverständnis und seine traurigen Folgen. Aus der

Weite historischer Distanz heraus scheint uns heute das kulturhistorische Ergebnis des »Werther« kaum noch begreiflich. Noch seltsamer freilich käme uns heute vor, wenn irgend jemand aus Lessings »Emilia Galotti« die These herausgeholt und sie in Tat umgesetzt hätte: »Väter, tötet eure Töchter, damit sie nicht der Verführung lebenslustiger Fürsten verfallen!« Gleichwohl war die Emiliafrage damals ebenso aktuell wie heute die Norafrage. Lessing indes wollte sicher keine These bieten, sondern lediglich eine zeitgemäße Umformung, eine Umkostümierung der alten römischen Erzählung des Livius, der Geschichte von Virginius und Virginia und von dem Dezemvir Appius Claudius, schaffen. Ein Ausnahmefall bei Lessing, ein Ausnahmefall bei Ibsen! Da wie dort spannt der Dichter alle Muskeln an, sein Schiff zu einem Ziel zu lenken, das es nicht unbedingt und notwendig erreichen muß. Da wie dort spürt der aufmerksame Leser einen gewissen Zwang. Die Motivierung steht auf Spitzen. Künstlerische Einwände können erhoben werden. Doch beide Male gilt es, das tragische Irren seelisch bedrückter Menschen aus bestimmten Voraussetzungen heraus begreiflich zu machen, nicht aber es zur Nachahmung zu empfehlen. Wohl greift Helmers und Noras tragisches Irren tief in die Seele des Miterlebers. Denn Dichtungen, die der Seele des Lesers so starke Eindrücke geben, enthalten immer etwas wie eine Warnung, eine sittliche Belehrung. Nicht in ihr liegt das Künstlerische der Dichtung. Doch über das Künstlerische hinaus kann man aus »Antigone«, aus »Nathan«, aus »Tasso« lernen, und ebenso aus »Hero-

des und Mariamne«, aus »Gyges«; aber doch nur ein: »Hütet euch!«, nicht ein: »Tut desgleichen!« Warum sollte es mit dem »Puppenheim« anders sein?

Oder sollen vielleicht die kühnen Paradoxe Frau Alvings als Thesen und Programmworte Ibsens gelten? Frau Alving wäre bereit, Oswald mit der unehelichen Tochter seines Vaters ehelich zu verbinden, wüßte sie nur, daß Oswald es ernst meint, und wäre Regine Engstrand doch eine bessere Natur! »Hand aufs Herz,« sagt Frau Alving zu Pastor Manders, »... glauben Sie nicht, daß es hierzulande nicht wenige Ehepaare gibt, die gerade so nahe verwandt sind?« Und sie fügt hinzu: »Wir entstammen übrigens samt und sonders solcher Art Verbindungen, heißt es. Und wer hat es denn so auf der Welt eingerichtet?« Soll Ibsen durch diese Worte zum Anwalt der Geschwisterehe werden? Daß er tatsächlich gegen ähnliche Zumutungen Stellung hat nehmen müssen, sagt der Brief an Sophus Schandorph vom 6. Januar 1882: Man mache ihn verantwortlich für Ansichten, die einzelne Gestalten der »Gespenster« aussprechen. Und doch stehe in dem ganzen Buche nicht eine einzige Ansicht, nicht eine einzige Äußerung, die auf Rechnung des Autors komme. Ibsen berief sich da nicht nur auf das selbstverständliche Recht jedes Dichters, seine Menschen reden zu lassen, wie sie selber denken, nicht wie der Dichter es meint. Schlagend wies er vielmehr nach, wie unvereinbar seine wohlbekannte Absicht, den Eindruck hervorzurufen, daß man ein Stück Wirklichkeit erlebe, wie unvereinbar also sein sogenannter Naturalismus mit einer Technik wäre, durch die der Verfasser

im Dialog selber zum Vorschein käme. So viel dramaturgische Kritik, um dies einzusehen, glaube er zu besitzen. In keinem seiner Schauspiele stehe der Autor so fern, sei er so durchaus abwesend wie in den »Gespenstern«. Und diese »Gespenster«, fährt er fort, sollten den Nihilismus verkünden? Sie gäben sich überhaupt nicht damit ab, etwas zu verkünden, sie wiesen nur darauf hin, daß der Nihilismus unter der Oberfläche gäre. »Und so muß es mit Notwendigkeit sein. Ein Pastor Manders wird immer eine Frau Alving zum Kampf herausfordern. Und eben weil sie Weib ist, wird sie, wenn sie einmal angefangen hat, bis an die äußerste Grenze gehen.«

Wer Ibsen zum Thesendichter stempelt, macht seine Dichtung zu einer langen Kette von Widersprüchen. Ich greife ein Lieblingsproblem Ibsens heraus: die Frage nach dem Recht der Wahrheit und der Lüge. In den »Stützen der Gesellschaft« führt Lona Hessel einen erbitterten Kampf gegen die Lüge. Sie stellt an Bernick die mahnende Frage: »Also auch der Gesellschaft zu Gefallen hast Du diese fünfzehn Jahre in der Lüge ausgehalten?« Im gleichen Sinn sagt Frau Alving zu Pastor Manders: »Ich hätte kein Geheimnis aus Alvings Lebenswandel machen sollen. Aber damals wagt ich so was nicht – auch um meiner selbst willen nicht. So feige war ich.« Während dort die Frau den Jugendgeliebten mit der Forderung bedrängt, die Lebenslüge von sich zu weisen, hier eine Frau sich selber die Lüge ihres Lebens reuig vorwirft, sagt Relling in der »Wildente« zu dem Wahrheitsapostel Gregers Werle: »Nehmen Sie einem Durchschnittsmen-

schen die Lebenslüge, und Sie nehmen ihm zu gleicher Zeit das Glück.« Wäre dies alles als These vorgebracht, man müßte Ibsen einen Wirrkopf schelten.

Auch ein anderes Lieblingsproblem Ibsens ist nicht einfach vom Thesenstandpunkt aus zu erledigen: die Kaufehe. Im »Fest auf Solhaug« lernt Frau Margit alle Bitternisse auskosten, die eine Kaufehe ihr bringt. Gleich darauf gehen in der »Komödie der Liebe« Schwanhild und Goldstad mit vollem Bewußtsein und doch wohl unter ganzer Zustimmung des Dichters eine Kaufehe ein. Die »Gespenster« wiederum zeigen die üblen Folgen der Kaufehe; und in der »Frau vom Meere« wird trotzdem eine Kaufehe zu einer richtigen Ehe. Hedda Gabler und Tesman offenbaren von neuem nur die Schattenseiten eines solchen Bundes. Wer Ibsen zumutet, daß er in seinen Stücken immer etwas zu verkünden habe, der beantworte doch einmal die Frage, was Ibsens Dichtung über die Kaufehe denn eigentlich verkünde! Doch Ibsen wollte nicht verkünden, sondern dichten. Er sagt es selbst in immer neuen Wendungen. Als Verkünder käme er ja mit sich selber in böse Konflikte. Noch ein Beispiel: Der Schluß des »Puppenheims« bringt Noras unzweideutige Erklärung, daß eine Gattin und Mutter nicht in erster Reihe Gattin und Mutter sei, nicht deren Pflichten allein, sondern vor allem die Pflichten gegen sich selbst zu erfüllen habe. In der »Wildente« ist Hjalmar Ekdal bereit, auf Gregers' Rat die Pflichten zu erfüllen, die er als Mensch in seiner Ehe gegen sich hat, und allen Rücksichten zum Trotz seine Ehe zu einer wahren Ehe zu gestalten. Er will da genau dasselbe wie Nora.

Relling aber hält ihm entgegen: »Ich bin ja nie, was man so nennt, verheiratet gewesen; deshalb kann ich diese Dinge nicht beurteilen. Aber so viel weiß ich doch, daß bei einer Ehe das Kind auch mit dazu gehört. Und das Kind werdet Ihr mir in Frieden lassen ... Ja, Hedwig, die laßt mir gefälligst aus dem Spiel. Ihr seid zwei erwachsene Leute; Euer eheliches Verhältnis, das verhudelt und verschandelt in Gottes Namen, soviel Ihr wollt. Aber mit Hedwig müßt Ihr vorsichtig sein, das sag ich Euch, sonst könnt Ihr sie eines Tages unglücklich machen.« Der Ausgang gibt ihm recht. Hedwig wird unglücklich – weit unglücklicher, als Relling voraussehen konnte, obwohl Hjalmar zuletzt nicht einmal den Mut hat, seine Ehe zu verhudeln und zu verschandeln, obwohl er nur in sentimentaler Selbstbespiegelung mit dem Gedanken der wahren Ehe spielt. Nora hat diesen Mut, sie verhudelt und verschandelt ihre Ehe, ohne auf Glück oder Unglück ihrer Kinder Rücksicht zu nehmen. Es ist gewiß möglich, daß Ibsen aus Rellings Mund an Noras Handeln Kritik übt; aber eine These war mit Rellings Worten nicht zurückzunehmen, weil er in der Schlußszene des »Puppenheims« keine aufgestellt hatte. Rellings Worte sind nicht eine Palinodie Ibsens, kein »Pater, peccavi!« eines Thesenmenschen.

Selbstverständlich soll Ibsen nicht alle und jede Weltanschauung abgesprochen, soll er nicht bloß zum teilnahmslosen Kopisten des Reichtums wirklichen Lebens herabgedrückt werden. Doch Ibsens eigentliche These zu finden, herauszubekommen, was er tatsächlich vom Weltwirrwesen gemeint hat, ist nicht

leicht. Und nicht der rasch Zugreifende, der einen oder den anderen Satz aus Ibsens Dichtungen herauszieht, findet Ibsens Grundbekenntnis. Eher weisen seine Briefe den rechten Weg.

Mehrfach wehrt Ibsen in Briefen die Zumutungen seiner Freunde ab, die in ihm einen Vertreter freiheitlicher politischer Anschauungen erblickten. Mehrfach scheidet er die »Freiheit«, für die er kämpft, von der politischen Freiheit oder – wie er es nennt – von den Freiheiten, die man in Norwegen der großen Masse verschaffen wolle. In Briefen an Brandes vom 17. Februar 1871 und 3. Januar 1882, an Björnson vom 12. Juli 1879 kehrt die Gegenüberstellung von Freiheit und Freiheiten wieder. Was Ibsen unter Freiheit meinte, zeigen Wendungen wie: »Der Staat ist der Fluch des Individuums. ... Es werden größere Dinge fallen als er; alle Religion wird fallen. Weder die Moralbegriffe noch die Kunstformen haben eine Ewigkeit vor sich.« Oder: »Befreit die Geister vom Mönchtumsmal; entfernt das Zeichen der Vorurteile und Kurzsichtigkeit und der Blödsichtigkeit und der Unselbständigkeit und des grundlosen Autoritätsglaubens.« Das Streben nach Freiheiten, sagt der Brief vom Jahre 1882, der Versuch, das norwegische Volk zu einer demokratischen Gesellschaft zu machen, habe es zu einer Plebejergesellschaft herabgedrückt. »Die Vornehmheit der Gesinnung scheint ... in der Abnahme begriffen zu sein.« Am 14. Juni 1885 vertrat Ibsen dieselbe Meinung, freilich mit einer Wendung ins Positive, vor den Drontheimer Arbeitern: ein adeliges Element müsse

in Staatsleben, Regierung, Volksvertretung, Presse kommen. Nicht Geburts- oder Geldadel, nicht Adel der Wissenschaft, des Genies oder der Begabung meine er, sondern Adel des Charakters, des Willens und der Gesinnung. »Der allein ist es, der uns freimachen kann.« Zehn Jahre früher, am 30. Januar 1875, hatte Ibsen an Brandes geschrieben: »Wir Skandinavier sind ... noch nicht über den Gemeinderatsstandpunkt hinausgekommen. Aber nirgends befaßt sich der Gemeinderat damit, ‚das dritte Reich' zu erwarten und zu fördern.« Und schon damals dachte er an ein kommendes Adelsmenschentum.

Freiheit, Adel, nicht Plebejertum, das dritte Reich — die Schlagworte kehren in Ibsens Dichtung wieder. Doktor Stockmann, der »Volksfeind«, will seine Jungen »nicht irgendwelches gleichgültiges Zeugs« lehren, sondern sie zu »freien, vornehmen Männern« machen. Vom Adelsmenschentum spricht Rosmer. Das »dritte Reich« erscheint als Leitgedanke in »Kaiser und Galiläer«.

In wenigen Worten möchte ich diese Vorstellungswelt und ihre Schlagworte deuten.

Längst hat man nachgewiesen, daß schon Lessings Spätwerk »Die Erziehung des Menschengeschlechts« (§ 87ff.) zwar nicht von einem künftigen dritten Reich, wohl aber von einem kommenden »dritten Zeitalter« berichte. Selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes, erklärte Lessing, werde ein neues, ewiges Evangelium versprochen. Gewisse Schwärmer des 13. und 14. Jahrhunderts (er meint die Mystiker des Mittelalters) hätten in ihrer Lehre von dem dreifachen

Alter der Welt und in ihrer Überzeugung, daß der Neue Bund ebenso veralten müsse wie der Alte, keine leere Grille gezeitigt. Nur darin hätten sie geirrt, daß sie den Ausbruch des neuen, ewigen Evangeliums zu früh ansetzten, »daß sie ihre Zeitgenossen, die noch kaum der Kindheit entwachsen waren, ohne Aufklärung, ohne Vorbereitung, mit eins zu Männern machen zu können glaubten, die ihres dritten Zeitalters würdig wären«.

Auffallend enge berührt sich mit Lessings Andeutungen die Lehre, die in Ibsens »Kaiser und Galiläer« der Weise Maximos vertritt. Im ersten Teil des großen Zehnakters verkündet Maximos seinem Schüler Julian: »Es gibt drei Reiche ... Zuerst jenes Reich, das auf den Baum der Erkenntnis gegründet ward; dann jenes, das auf den Baum des Kreuzes gegründet ward . . . Das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt, und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat.« Also ein drittes Reich, das den Alten und den Neuen Bund überholen, aus beiden ein höheres Drittes erschaffen wird. Maximos glaubt, daß Julian berufen sei, dieses dritte Reich zu stiften. Doch wie die »Schwärmer des 13. und 14. Jahrhunderts« hofft er zu früh auf den Ausbruch des neuen, ewigen Evangeliums. Julian vergreift sich in den Mitteln und kann den großen Gedanken nicht durchführen. Im zweiten Teile muß er sich von Maximos vorhalten lassen: »Du weißt, ich habe nie gebilligt, was du als Kai-

ser unternommen hast. Du hast den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen wollen. Des Fleisches Reich ist vom Reiche des Geistes aufgesogen. Aber das Reich des Geistes ist nicht das abschließende, ebensowenig wie der Jüngling es ist. Du hast das Wachstum des Jünglings hindern wollen, – ihn hindern wollen, Mann zu werden. O Tor, der du das Schwert wider das Werdende gezogen hast, – wider das dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll!«

Die Vorstellungen der zitierten Stelle von Lessings Werk kehren wieder; doch noch weiteres tritt hinzu. Zunächst denkt Maximos, wie Lessing, beim zweiten Reich wohl an das Christentum, beim ersten aber auch, ja in erster Linie an die Antike. Mit diesem Gegensatz tritt in Ibsens Gedanken vom dritten Reich eine Vorstellungsreihe, die für die Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit von außergewöhnlicher Bedeutung ist.

Die Gegensätze der sinnenfrohen Antike und des übersinnlichen Christentums zu überwinden, war – in offenem oder geheimem Widerspruch gegen die Askese und Weltflucht des späteren katholischen Mittelalters – ein Leitgedanke aller Renaissancebewegungen. Auf dem Felde des Wissens und auf dem Felde des Wollens suchten die italienische Renaissance und ihre Schwestern die Sinnenfreude der Antike wieder zu gewinnen. Die Welt sollte wieder mit den Sinnen erfaßt, nicht nur aus religiöser Spekulation heraus begriffen werden. Die Sinne sollten sich in der Welt ausleben. Frucht solchen Strebens aber war das große Individuum der Renaissance, der »Uomo universale« mit

seiner Freude am Dasein, mit seinen starken Instinkten und seinem ungebrochenen Willen.

Durch die verschiedenen historischen Erscheinungsformen der Renaissance leitete sich der Gedanke von dem Vollmenschen, der Sinnliches und Übersinnliches in sich vereint, von Jahrhundert zu Jahrhundert weiter, bis dem deutschen Klassizismus in Goethe ein wiedergeborener Grieche erstand, ein Mann von starken und feinen Sinnen, ausgestattet mit einem unvergleichlichen Auge und mit einer ungewöhnlichen Gegenständlichkeit der Anschauung, und doch wieder auch Sohn einer Zeit, der das Übersinnliche eine Macht bedeutete, einer Zeit, deren Trieb nach dem Übersinnlichen sich in das Gewand der Sentimentalität hüllte. Darum konnte Goethe die Idee der Harmonie, der Verschmelzung antiker und christlicher Kultur in sich wie kein zweiter verwirklichen und damit zugleich Hamanns und Herders Wunsch nach allseitigen Menschen erfüllen, besser noch als Heinse, dessen Vollmenschentum stark nach der Sinnenseite neigte. Schiller formte dann die Idee des Allmenschen im Sinne seines Gebotes ästhetischer Erziehung um: die Kunst erziehe Vollmenschen, sie ermögliche, Sinnlichkeit und Vernunft zu verbinden. Goethes Individualität bewies Schillern die Möglichkeit, seinen ästhetisch-ethischen Imperativ in Wirklichkeit umzusetzen. Die Romantik knüpfte an dieselben Ideen und an dasselbe Beispiel an; sie faßte unter dem Worte »Bildung« ihre Wünsche nach menschlicher Allseitigkeit zusammen. Doch dieselbe Romantik, die den »Uomo universale« der Renaissance neu ins Leben rufen

wollte, endete im Lager mittelalterlicher Askese und Weltverleugnung. Und so blieb es dem jungen Deutschland vorbehalten, wieder wie einen ganz neuen Ruf den Wunsch nach stärkerem Sinnenleben erklingen zu lassen. Heine rief das »Hellenentum« auf zum Kampf gegen den »Nazarenismus«. Mehr als einmal gab er — nicht ohne den Inhalt seiner Gedanken gelegentlich zu verändern — kund, was er unter den gegensätzlichen Schlagworten verstand. Nazarener (nicht Juden oder Christen) nannte er Menschen mit asketischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben; unter Hellenen verstand er Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. Er wollte da nicht nationale und historische Gegensätze aufstellen; er betonte, daß es Hellenen in deutschen Predigerfamilien gegeben habe, und Nazarener, die in Athen geboren waren und vielleicht von Theseus abstammten. Dennoch schwebte auch ihm die alte Gegenüberstellung griechischer Sinnenfreude und christlicher Sinnenflucht vor. Dabei blieb ihm indes der Gedanke einer Verknüpfung der Gegensätze nicht so wichtig, wie er seinen Vorläufern gewesen war. Sohn eines Zeitalters, das dem Materialismus zueilte, opferte er die Nazarener den Hellenen auf, huldigte er mit den Pariser Saint-Simonisten einem schrankenlosen Verlangen nach Sinnenglück. Das junge Deutschland dachte mit ihm nicht vor allem an den »Uomo universale«, sondern es emanzipierte das Fleisch.

Dieselbe Einseitigkeit kehrte in Nietzsches Übermenschentum wieder. So vielfach und verschieden Nietzsche den Gedanken des Übermenschen geformt

hat, er blieb doch im ganzen auf dem Boden sinnenfreudiger Lebensbejahung stehen und forderte wie Heine weniger den Vollmenschen als den Träger starker, glücksbewußter Sinnlichkeit. Dem christlich-übersinnlichen Zusatz des Vollmenschentums wurde er nicht gerecht. Schiller sah den Menschen im Leben vor die bange Wahl gestellt, durch Sinnenglück zu sinken oder dem Seelenfrieden das Glück zu opfern; nur der Kunst gestand er das Recht zu, beide Gegensätze in dieser Welt zu vereinen. Nietzsche bemitleidete bestenfalls den Menschen, der um des Seelenfriedens willen das Sinnenglück preisgibt, wenn er ihn nicht vollends verachtete. Zarathustra sagt: »Sie nannten Gott, was ihnen widersprach und wehe tat; und wahrlich, es war viel Heldenart in ihrer Anbetung! — Und nicht anders wußten sie Gott zu lieben, als indem sie den Menschen ans Kreuz schlugen! — Als Leichname gedachten sie zu leben, schwarz schlugen sie ihren Leichnam aus; auch aus ihren Reden rieche ich noch die üble Würze von Totenkammern.«

Der heiße Wunsch nach Glück trieb den Übermenschen Nietzsches zurück in die Sinnenwelt der Antike und ließ die großen Errungenschaften christlicher Übersinnlichkeit in Nietzsches Denken nicht aufkommen. Zurück, nicht vorwärts, sahen sich die Anhänger Nietzsches gewiesen. Nicht Harmonie, sondern eine Einseitigkeit für eine andere wurde ihnen gepredigt.

Dazu kam, daß Nietzsche für die Idee des Übermenschentums keine Form fand, die im Leben zu verwirklichen wäre. Er verkündete in heißem Drange den Ge-

danken, der ihn beseelte. Doch wenn eine neue Moral an die Stelle einer alten treten soll, genügt es nicht, den Grundgedanken festzulegen. Das Gedankengold will in kleine Münze umgesetzt sein. Die Wege, die der einzelne Mensch im Leben zu wandeln hat, zeigt ihm eine Idee allein nicht. Darum war es dem Übermenschentum Nietzsches beschieden, traurige und bedauernswerte Folgen bei der großen Mehrzahl wachzurufen, die dem Rufe Nietzsches gehorchte — einem Rufe, der nur die Richtung wies, nicht aber eine sichere Führung auf den verschlungenen Pfaden des Lebens gewährleistete.

Diese Gefahren einer neuen Moral, eines zum Materialistischen neigenden Vollmenschentums hatte Ibsen erkannt, ehe Nietzsches Lehren sein Ohr erreichen konnten. Sie spiegeln sich in »Kaiser und Galiläer«. Ibsens Julian ist überzeugt, eine neue Offenbarung müsse kommen oder eine Offenbarung von etwas Neuem. Die alte Schönheit sei nicht mehr schön, und die neue Wahrheit sei nicht mehr wahr. Das dritte Reich, das Maximos ihm verkündet hat, sucht Julian mit glühendem Eifer. Allein er kann nicht finden, was die alte Schönheit der Antike mit der neuen Wahrheit des Christentums so harmonisch verbände, daß ein siegreiches Drittes zustande käme. Er möchte die antike Sinnenfreude der christlichen Welt zurückgeben; und er kann nur gemeine Sinnlichkeit entfesseln. Er möchte wieder den alten lebensfreudigen Göttern opfern; aber zu seinem Opferdienst finden sich nur Dirnen und Gaukler ein. Er will vorwärtsdrängen und erliegt, indem er nur das Rad der Zeit zurückzudrehen

sich abmüht. Er gelangt dazu, das Wachstum des Jünglings zu hindern, ihn zu hindern, daß er Mann werde; er möchte ihn zum Kinde umschaffen. Und dabei hatte er doch das Werdende fördern wollen; tatsächlich zieht er nur sein Schwert gegen das Werdende, gegen das dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll.

Julian geht an einer Gefahr zugrunde, die fast allen Erneuerern antiker Sinnenfreude bedrohlich geworden ist. Die Renaissance verfiel zuletzt in seelenlosen Sinnenkult. Die Romantik gelangte in ihrem Streben nach Allseitigkeit gleichfalls in die Sphäre des Dirnentums, ganz wie ihr Lehrer und Vorläufer Heinse. Heine trieb, als er rückhaltlos der Emanzipation des Fleisches huldigte, die Kokottenpoesie seiner ersten Pariser Jahre. Und Anhänger Nietzsches bewiesen längst und beweisen jeden Tag von neuem, daß, wer Aphrodite wiederzuerwecken trachtet, leicht bei der Dirne landet.

Das macht: der Sinnenkult ist durch die moderne, die christliche Kultur derart entwertet worden, daß seine Wiedererweckung fast immer hinunter- und nicht hinaufgeführt hat. Im Hintergrund mag dabei wie bei Julian der große Gedanke stehen, daß Christentum und Antike zu einem Neuen, Höheren, Besseren verschmolzen werden sollen. Tatsächlich wurde fast durchaus für die moderne höhere Kultur nur eine veraltete und entwertete eingesetzt.

Julian mißversteht seinen Lehrer Maximos. Doch auch Maximos irrt; denn auch er hält das dritte Reich zu Julians Zeiten schon für durchführbar. Ibsen weiß,

daß es auch heute nur eine Hoffnung, ein Zukunftstraum ist. Das sagt uns die Tragödie »Rosmersholm«.

Das Adelsmenschentum, der ethische Inbegriff des dritten Reiches, lebt als großer und reiner Gedanke in Rosmers Kopf und Herzen. Doch Wachs in Rebekkas Hand, hatte er die ganze Vorstellung von einer Umwertung der Moral nur von Rebekka übernommen. Rebekka indes verkörperte die neue Moral im Sinne ihres Vaters Doktor West, als sie Rosmersholm betrat. Der rücksichtslose Egoist West hatte das Mädchen, das ahnungslos in ihm nur den Freund, nicht den Vater sah, zu seinen neuen Anschauungen erzogen, um sie zu seiner willigen Geliebten zu machen. Mit solcher Bestienmoral kommt Rebekka zu Rosmer; sie möchte den nachgiebigen, leicht lenkbaren Mann für sich gewinnen. Sie nimmt den Kampf mit der Gattin Rosmers auf und treibt sie, halb bewußt, halb widerwillig, in den Tod. Wohl wird sie dann von Rosmer, der ihr Vorleben nicht kennt, seelisch geadelt. Seine reine Denkerseele läutert Doktor Wests neue Moral zum Adelsmenschentum und nähert die Verkündigerin jener neuen Moral dem Adelsmenschen. Doch eben weil Rebekka anders geworden ist, kann sie, die Mörderin Beates, nicht Rosmers Lebensgefährtin werden. Und wenn sie gar noch erfährt, daß sie die Geliebte ihres Vaters gewesen sei, bleibt ihr nur noch der Weg in den Tod und als einziges Glück die Möglichkeit übrig, diesen Weg mit Rosmer zu gehen.

Wieder zeigt Ibsen, daß der Gedanke des Adelsmenschentums unsäglich schwer in Tat umzusetzen ist. Ibsen, der doch selbst eine neue Moral suchte, er-

zählt als Dichter hier wie in »Kaiser und Galiläer« nur von den Gefahren, die dieser neuen Moral im Leben drohen: nicht ein Berater, nicht ein Wegweiser, nur ein Warner erhebt seine Stimme.

Den dichterischen Prozeß, der sich in Ibsen aus solchen Erwägungen heraus abspielte, zu verdeutlichen, sei noch ein Wort über die Entstehung seines Julian gesagt. Augenscheinlich reizte es zuerst Ibsen, einen großen Rebellen künstlerisch zu erfassen. Dann wurde ihm Julian zum Träger des Gedankens vom dritten Reich. Immer stärker drängte sich ihm die Vorstellung auf, daß Julian den Gedanken nicht ausdenke und deshalb dem dritten Reich nur zum Hemmnis werden müsse. Jetzt verfuhr er mit dem Apostaten, der fortan bloß als tragisch Irrender ihn künstlerisch fesselte, immer härter und rücksichtsloser. Im zweiten Teil des Zehnakters lieh er ihm nur noch wenige sympathische Züge. Nur daß hinter allen großen Worten Julians ein schweres, schier unerträgliches Leid lauert, läßt den Leser und den Zuschauer nicht dieses Julian überdrüssig werden. Im letzten Augenblick endlich reicht der Dichter dem Schwergeprüften versöhnt die Hand, dem Dulder, der an einem großen Gedanken zugrunde gehen muß, weil er ihn nicht auszuführen versteht.

Dieser Vorgang läßt den charakteristischen Rhythmus erkennen, in dem die Entstehung einer Dichtung Ibsens fast immer sich vollzieht. Ibsen findet einen Gedanken, der ihm lieb wird. Er unterwirft ihn strengster und schwerster Prüfung, indem er die Gefahren ergründet, die im einzelnen Falle der Verwirklichung

des Gedankens im Wege stehen. Die Gestalt, die den Gedanken ins Leben tragen will, wird ihm alsbald nur noch zum Opfer eines tragischen Irrtums. Er verfährt mit ihr um so strenger, je näher er sich im Innersten mit ihr verwandt fühlt. Den Naturen Ibsens, zu denen er selbst Modell gesessen hat, ergeht es in seiner Dichtung am schlimmsten.

Ibsen steckt in Julian. Was er selbst in seinen »besten Augenblicken« in sich sah, das hat er in Brand verkörpert. Brands Leitwort: »Alles oder nichts!« war auch Ibsens wichtigster Glaubensartikel gewesen. Ihn zu vertreten, schickte er sich an, ein Epos von Brand zu dichten. Es ist nur zu einem kurzen Fragment gediehen. An seine Stelle trat die Tragödie, die nur von der Tragik des Gedankens zu berichten, nur einen tragisch irrenden Brand zu versinnlichen hat.

Das Epos »Brand« war als politische Mahndichtung gedacht. Den Kompromißlern der eigenen Heimat wollte Ibsen mit einem drohenden »Alles oder nichts!« entgegentreten. Er wollte die Phrasen der Nationalromantiker Norwegens treffen, die in dem Augenblick versagten, da eine Tat nötig war. Die Ereignisse des Jahres 1864 standen im Hintergrund; Norwegen hatte sich der nationalen Pflicht entzogen, Dänemark im Kampfe beizustehen. Die epische Verherrlichung des »Alles oder nichts« wich dann in Ibsens Schaffen einer Tragödie des »Alles oder nichts!« Das Politische trat in den Hintergrund. Ibsen hatte nur noch von dem Irren und von dem Leid des Menschen zu berichten, der, rücksichtslos und grausam gegen sich und andere, seinen sittlichen Idealismus durchführen möchte.

Brand läßt um seines Rigorismus willen die eigene Mutter ohne geistlichen Trost sterben. Er tut aus gleichem Grunde nichts, den Tod seines Söhnchens zu hindern, und zwingt die Gattin, auch dieses schwerste Opfer freudig auf den Altar des »Alles oder nichts!« zu legen. Wenn sein Weib stirbt, hat auch er selbst sein letztes Glück seinem grausamen Gotte hingegeben. Endlich zerstört er sein Lebenswerk, weil auch dieses ihm durch Schwäche und Kompromißlertum entwertet erscheint. Er richtet andere und richtet sich selbst durch seinen rigorosen sittlichen Idealismus zugrunde. Das Endergebnis ist: sogar ein erschütternd hoher Gedanke wie die Forderung des »Alles oder nichts!« kann im Leben zu einem großen Irrtum werden, ganz wie Julians Versuch, das dritte Reich zu stiften. Und nur in letzter Stunde läßt auch hier Ibsen dem tragisch Irrenden das versöhnende Wort, das Wort vom »Deus caritatis«, trostreich ertönen. Im Laufe der Tragödie packt er den Helden grausamer und immer grausamer an.

Ibsen war das Modell Julians und Brands. Sich mit dem Helden zu identifizieren, ist auch für den jungen Goethe Voraussetzung dichterischer Konzeption. Götz, Faust, Werther, Prometheus, Egmont wurden Vorwürfe goethischer Dichtung in dem Augenblicke, da Goethe sich in diesen Gestalten wiedererkannte. Und vom »Götz« ab war Goethe bemüht, sich in den Helden hineinzuleben, um eine Rettung zu leisten.

Noch weit stärker zeigt sich der Wunsch, eine Rettung zu geben, bei dem jungen Schiller. Karl Moor, der »deutsche Jüngling« Ferdinand, Don Carlos zu-

erst und dann Posa – alle sind zugleich dichterische Formungen von Schillers eigener Persönlichkeit; er lebte und webte mit seinen Gefühlen und mit seinen Gedanken in ihnen. Mühsam versuchte er später, das Übermaß subjektiven Anteils zu dämpfen. Als reifer Künstler hat er darum mit Absicht und mit dem ausgesprochenen Willen, objektiver zu sein, Personen, die ihm unsympathisch waren, zu Helden seiner Dramen gemacht. Wie weit steht der Realist Wallenstein, wie weit auch Maria Stuart von Schillers eigenem Wesen ab, mindestens wenn er die Dichtung beginnt. Alsbald freilich gewinnen sie mit jeder Szene, die zur Ausführung gelangt, stärker die Sympathie des Dichters; und so wurde auch der reife Schiller trotz allem – wie in seiner Jugend – zum Anwalt des Helden oder der Heldin.

Ein ganz besonderer Ausnahmefall liegt in Goethes »Tasso« vor. Natürlich war, als Goethe den Stoff anpackte, Tassos Leid das Leid Goethes. Der Dichter in seinem Gegensatz zu den Weltleuten: das Thema hatte auch Goethe schmerzlich ausgekostet. Dann aber wuchs Goethe im Laufe einer Arbeit, die sich durch viele Jahre hinzog, über seinen Helden, über dessen Schmerzen und damit über die Übereinstimmung mit ihm hinaus. Mehr und mehr trat er auf die Seite des Weltmanns Antonio. Er hatte gelernt, daß auch der Dichter zur Lebenskunst sich erziehen müsse; er hatte sich selbst die Lebenskunst des Weltmanns zum Ziel gesetzt. Als das Werk hervortrat, warf man Goethe vor, daß er den Dichter dem Weltmann aufopfere. Mindestens fühlte man sich nach den warm-

herzigen Rettungen, die in älteren Dichtungen Goethes vorlagen, von der »Teilnahmslosigkeit« des »Tasso« schwer enttäuscht. Wir allerdings schätzen heute an der Tragödie die strenge Lebenskunst Goethes ebenso wie die objektive Stilkunst des Dichters.

Was in Goethes Dramen einmal und verhältnismäßig spät erscheint, obendrein veranlaßt durch die eigentümliche Entstehungsart der Dichtung und durch die Wandlung, die in Goethe während der umfangreichen Entstehungszeit des »Tasso« sich abgespielt hat, wird bei Ibsen zum Prinzip und zeigt sich, weil es Prinzip ist, in um so stärker ausgeprägter Form. Ibsen ist in der großen Mehrheit seiner Werke sein eigenes Modell gewesen. Er benutzt sich selber, aber nur um noch deutlicher das tragische Irren seines Helden darzutun. Denn teils schon beim Beginn der Ausarbeitung, teils im Verlauf des dichterischen Gestaltens ist er über seinen Helden hinausgewachsen. Wenn er Julian oder Brand künstlerisch ausführt, ist er selbst nicht mehr Julian, nicht mehr Brand. Seine Briefe beleuchten diesen seelischen Vorgang, der dem Künstlererlebnis des Dichters von »Torquato Tasso« entspricht, von verschiedenen Seiten. In einem Schreiben an Peter Hansen vom 28. Oktober 1870 führte er sein Schaffen ausdrücklich auf »Selbstanatomie« zurück und wies auf die ihm eigenen Züge Peer Gynts und Stensgaards hin; an derselben Stelle bezeugte er, Brand sei er selbst in seinen besten Augenblicken. Und dann bediente er sich eines drastischen Bildes: »In der Zeit, als ich ‚Brand' schrieb, hatte ich auf meinem Tisch einen Skorpion in einem leeren Bierglase stehen.

Ab und zu wurde das Tier krank. Dann pflegte ich ihm ein Stück weiches Obst zuzuwerfen, auf das es sich ganz rasend stürzte, um sein Gift darin zu verpritzen. Danach wurde es wieder gesund.« »Ist es nicht ähnlich so«, setzte Ibsen hinzu, »mit uns Poeten? Die Naturgesetze gelten auch auf dem geistigen Gebiete.« Natürlich meinte Ibsen nicht, daß er in »Brand« seine Galle gegen seine Gegner verspritze. Sondern der dichterische Vorgang enthüllte sich ihm als ein Absondern angesammelter Krankheitsstoffe. Wie Gift erschien ihm, was er an Durchlebtem und Überwundenem in sich trug; er befreite sich von ihm, wenn er dichtete.

Deutlicher noch sagt eine andere mehrfach wiederkehrende Wendung von Ibsens Briefen, daß er nur in dem innerlich Überwundenen den Gegenstand seiner Dichtung erblicke: nicht aus dem Erlebnis heraus dichtet er, sondern das Durchlebte wird ihm zum künstlerischen Objekt. An Magdalene Thoresen schreibt er am 29. Mai 1870, Aufgabe des Dichters sei, »für sich selbst klar das Erlebte von dem Durchlebten zu unterscheiden; denn nur das letztere kann Gegenstand der Dichtung sein«. Kurz darauf nennt er gegen Laura Kieler (11. Juni 1870) »Brand« das »Resultat von etwas Durchlebtem – nicht Erlebtem« und erklärt klipp und klar: »Es war mir eine Notwendigkeit, mich durch dichterische Formen von etwas zu befreien, womit ich in meinem Innern fertig war.« Und abermals kehren die Worte wieder, wenn er am 16. Juni 1880 Passarge versichert: »Alles was ich gedichtet habe, hängt aufs engste zusammen mit dem, was ich durchlebt, – wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dich-

tung hat für mich selbst den Zweck gehabt, als geistiger Befreiungs- und Reinigungsprozeß zu dienen.« Im Zusammenhang mit dieser Erklärung zitiert der angeführte Brief Ibsens Leitwort:

»Leben heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
Dichten — Gerichtstag halten
Über sein eignes Ich.«

Jetzt läßt sich auch erkennen, wie die Entstehung einer Dichtung Ibsens von dem Werden einer Schöpfung Goethes sich im allgemeinen unterscheidet. Goethe hat ein starkes Erlebnis; um über die Tragik dieses Erlebnisses hinausschreiten zu können, um sich von dem Erlebnis zu befreien, setzt er es in Dichtung um. Sobald der Einklang, der aus dem Busen dringt, die Welt in sein Herz zurückgeschlungen, sobald das wirre und verwirrende Erlebnis durch seine künstlerische Formung in Harmonie sich aufgelöst hat, ist auch Goethe menschlich von ihm befreit. Dichten wird ihm mithin zu einer Selbstbefreiung. Ibsen steht dem Erlebnis schon weit ferner, wenn er zu dichten beginnt. Zuweilen war der Akt der Selbstbefreiung auch schon ganz vorbei, wenn er ans Dichten ging. Etwas Durchlebtes lag hinter ihm, und er gestaltete es künstlerisch aus. Goethe schuf auf gleiche Weise nur seinen »Tasso«. Darum spürt der Leser und Zuschauer in Goethes meisten Dramen das persönliche Verhältnis des Dichters zu seinen Gestalten immer noch weit mehr als in Ibsens Dichtungen. Die größere Distanz machte Ibsen kälter und härter gegen seine Helden.

Nur kurze Andeutungen können an dieser Stelle

zeigen, wie die Methode, das Durchlebte zu verwerten, in Ibsens Schaffen sich auswirkt. In der »Komödie der Liebe« ist Falk das Ebenbild Ibsens: der junge kampfesfrohe Dichter, der mit kühnen Paradoxen für eine neue Sittlichkeit ficht. Alle Ehe, verkündet Falk, treibt ins Philisterium und ist das Grab der Liebe. Dennoch meint er mit Schwanhild eine höhere Ehe eingehen zu können, die nicht ins Philisterium versinken, die das starke, beide durchströmende Liebesgefühl rein bewahren werde. Falk jedoch wird von einem reifen Manne mit seinen eigenen Waffen geschlagen: auch Falks und Schwanhilds Liebe trage trotz ihrem hohen Schwunge nicht die Gewähr in sich, in der Ehe zu dauern. Da sei eine Verbindung, die auf bloße Zuneigung und auf den Wunsch gegenseitiger Anpassung sich gründe, weit zuverlässiger. Falk muß dies zugeben und verzichtet auf Schwanhild, er überläßt sie der Vernunftehe mit dem klugen Berater, damit die Schönheit seiner Liebe zu Schwanhild, der Liebe Schwanhilds zu Falk nie im Alltagsschmutz untergehe. Das Ebenbild Ibsens, der Träger eines Gedankens, der Ibsen selbst einst teuer gewesen war, zieht den kürzeren.

Die Angriffe, denen Ibsen wegen der »Komödie der Liebe« sich ausgesetzt sah, erweckten in ihm Zweifel an seinem Berufe. Dieser an sich zweifelnde Ibsen tritt in Ibsens Dichtung als Jarl Skule hinein. Aber schon hat Ibsen sich von zweifelnder Verzagtheit befreit, wenn er Skule gestaltet. Er hat sich inzwischen mit dem Skalden Jatgejr über den Zweifel emporgekämpft und ist zu Haakons großem Königsgedanken

hinaufgestiegen. Skule versinnbildlicht nur noch, was Ibsen einst gewesen war. Wie ein ähnlicher Vorgang die Entstehung des »Brand« bedingt, wurde oben gezeigt. Nachdem Ibsen die Tragik des »Alles oder nichts« erkannt und dichterisch verwertet hatte, mußte er notwendig von einer Stimmung sich befreien, die ihn zum Kompromiß zu treiben drohte. Als etwas Durchlebtes liegt die Entwicklungsstufe hinter ihm, auf der er das tragische Irren des unerbittlichen Idealisten Brand zeichnete. Jetzt galt es, auch diese durchlebte Entwicklungsstufe künstlerisch zu erfassen; und Ibsen erschuf aus sich selber Peer Gynt und Stensgaard, zeigte dichterisch, wohin der Mensch gelangt, der dem »Alles oder nichts« in weicher Anschmiegsamkeit sich entzieht. Ibsens Dichtung wurde in dieser Zeit geradezu ein Fortschreiten in dialektischen Gegensätzen; und auch später blieb etwas dieser Art bestehen. Er stellte Ideale auf und zertrümmerte sie. Immer wieder entdeckte er eine Illusion, die an das Ideal sich heftet. Was ihm eben noch hoch und heilig gewesen war, verlor vor seinem kritisch scharfen Auge den verklärenden Schimmer. Illusion um Illusion fiel dahin. Die Genesis von »Kaiser und Galiläer« hat uns schon gezeigt, wie Ibsen auch seine liebsten Gedanken opferte, weil er ihren tragischen Folgen nachzuspüren nicht müde wurde.

Auf die Tragödie von Ibsen-Julian folgen drei Dramen, die keine Selbstporträte enthalten, Dramen, in denen die Frau herrscht. Das erste, zugleich seine erste Gesellschaftstragödie, die »Stützen der Gesellschaft«, ist das einzige Stück Ibsens, das eine unge-

brochene These durchführt. Die Wahrheitsforderung wird ohne Einschränkung aufgestellt und erfüllt. Sehr richtig hat man erkannt, daß die »Stützen der Gesellschaft« tatsächlich das einzige Tendenzdrama Ibsens sind. Die Wendung vom Auferstehungstag zu den Porträtbüsten, wie Rubek es im »Epilog« nennt, der Übergang von der hohen Poesie zur realistischen Gesellschaftskritik und zu Gegenwartstragödien, ist wohl die Voraussetzung dieser neuen, aber auch sofort wieder aufgegebenen Tendenzdramatik. Gleich im »Puppenheim« kehrt Ibsen wieder zur dichterischen Gestaltung des »Durchlebten« zurück und bleibt fortan dauernd bei ihr stehen. Wieder sind es Lieblingsgedanken Ibsens (die wahre Ehe und die Rechte der Frau), deren tragische Wirkung zutage tritt. In den »Gespenstern« steigert sich zu Untergang und Zusammenbruch, was im »Puppenheim« dargestellt war. Eine Nora, die das Leben kennt, möchte ihren Sohn retten; und in tragischem Irren scheitert sie, scheitert noch weit schlimmer als Nora, die nur ihre Ehe »verhudelt und verschandelt«.

Wiederum stürmte alles gegen den Dichter los. Bewußt, als Volksfreund gehandelt und gedichtet zu haben, wurde er wie ein Volksfeind behandelt. In der Stimmung, diese Angriffe aufs schärfste zu erwidern, ging er an sein nächstes Werk. Abermals liegt all diese Kampfeslust wie ein Durchlebtes hinter ihm, wenn er den »Volksfeind« fertigstellt. Nur humorvolle Resignation ist übriggeblieben. Das Drama wird ein Lustspiel. Nicht ein tragisch ringender und erliegender Vorkämpfer der Wahrheit, nur ein tragikomischer

Doktor Stockmann ersteht aus dem Modell Ibsen.
Gleich darauf ist auch diese Stimmung überwunden.
Der Wahrheitsforderer Stockmann zeigt noch nicht
die Tragik, die aus den Ansprüchen des Wahrheits-
fanatikers für andere erwachsen kann. Darum schuf
Ibsen in Gregers Werle das grausamste Selbstporträt,
das er sich je geleistet hat. In der »Wildente« ist das
Durchlebte, das Gift, das Ibsen aus sich herausschleu-
dert, der ihm einst so wichtige und heilige Wunsch,
Wahrheit gegen die Lebenslügen der Menschheit aus-
zuspielen und die Lebenslügner zur Wahrheit zu er-
ziehen.

In gleichem Rhythmus schreitet Ibsens Schaffen zu-
nächst weiter. Die Illusion des »Adelsmenschentums«
fällt in »Rosmersholm«. Dann folgen wie eine Ruhe-
pause abermals zwei Frauendramen. Die Selbstkritik
scheint zu schweigen; es ist, als ob Ibsen nicht das
Durchlebte vorführen, sondern nur Frauenseelen be-
greifen möchte. Dennoch spürt der sorgsame Betrach-
ter in der »Frau vom Meere« und in »Hedda Gabler«,
wie viele der früher von Ibsen hochgehaltenen Illusionen
abermals preisgegeben werden; dort in Episodenfigu-
ren wie Lyngstrand, hier in der Heldin, die ja wie einst
Julian antike Sinnenschönheit verwirklichen möchte
und in solchem Streben nur Tod und Verderben stiftet.
Mit ungebrochener Macht aber setzte von neuem die
Selbstkritik in den vier letzten Dramen ein; und dies-
mal erreichte sie ihre höchste Höhe. Kritisch zog
Ibsen das Fazit seines ganzen Lebens. Und nun mußte
er erkennen, daß dieses Leben nicht bloß einzelne Illu-
sionen gezeitigt habe, daß es samt und sonders eine

große Illusion gewesen sei. Jetzt lag als Überwundenes und Durchlebtes dieses Leben hinter ihm; und er überschaute es mit Augen, die nicht milder geworden waren, seitdem er Julian und Gregers Werle gezeichnet hatte.

Zu Solneß, Allmers, Borkman, Rubek hat abermals Ibsen Modell gestanden. Und mit Schrecken erkennt man, daß die Zweifel an seiner künstlerischen Vollbürtigkeit, die Ibsen »durchlebt« und überwunden zu haben meinte, als er Jarl Skule künstlerisch formte, im Alter ihn mit neuer Kraft gepackt haben. Aus den vier letzten Dramen spricht das erschütternde Bekenntnis, daß Ibsen sein Lebenswerk für mißlungen hielt. Einst habe er Großes geschaffen, dann aber dem Publikum billige und minderwertige Ware hingeworfen. Eine heiße und unerfüllbare Sehnsucht nach Tat und Leben, ein julianischer Drang nach dem Großen, Schönen, Freien steht hinter diesen Bekenntnissen. Nie hat Ibsen erreicht, was er eigentlich suchte; und er wird es auch nie erreichen. Im Hintergrund aber lauert alte Schuld: die wahre Liebe hat er versäumt. So vereinigt sich alles zu der bitteren Klage: Ibsen hat sein Leben nicht gelebt.

Eindringlich erzählen diese letzten Werke Ibsens von dem schweren Menschenleid, das mit der Zeichnung des Durchlebten und Überwundenen in seinen Schöpfungen sich verbindet. Dieses Menschenleid war ja auch früher nicht zu kurz gekommen. Der leidende Julian, der leidende Gregers Werle durfte seine Seelenqual bewegend und ergreifend kundgeben. Stärker noch tun gleiches die Helden der

vier letzten Stücke. Die Macht, mit der trotz aller herben Selbstkritik das seelische Leid des Menschen aus Ibsens Stücken spricht, läßt erkennen, wie wichtig ihm der Mensch in seinen Dramen war. Wohl durfte er zu M. G. Conrad sagen, daß er immer vom Individuum ausgehe. »Bevor ich ein Wort niederschreibe, muß ich meinen Menschen durch und durch in meiner Gewalt haben, ich muß ihm bis auf die letzte Falte der Seele sehen ... Die Szene, das Bühnenbild, das dramatische Ensemble, das alles ergibt sich von selbst und macht mir keine Sorge, sobald ich mich des Individuums in seiner ganzen Menschlichkeit versichert habe. Auch äußerlich muß ichs vor mir haben, bis auf den letzten Knopf, wie es steht und geht, wie es sich benimmt, welchen Klang seine Stimme hat. Dann laß ichs nimmer los, bis sich sein Schicksal erfüllt hat.« Dieses starke, alle Denkarbeit beim künstlerischen Schaffen überholende Interesse an dem Menschen wird auch bezeugt durch Nachrichten, die über andere Modelle Ibsens von den Herausgebern des Nachlasses und von Roman Woerner uns geschenkt werden. Die Frauen, voran Nora, Ellida Wangel, Hedda Gabler, sind aus dem Leben geschöpft, ebenso Hjalmar Ekdal, Ejlert Lövborg und ihre Genossen. Ja, wenn Ibsen sich selbst zum Modell nahm, benutzte er gern noch weitere Modelle, um den Menschen desto farbenreicher und lebendiger zu gestalten. Er suchte zugleich seine eigenen Wesenszüge an anderen zu studieren, um die Wahrheit und Echtheit seiner Beobachtung fester zu begründen. So bei Brand, bei Stockmann, bei Rosmer.

Dennoch wird auch aus den oben gegebenen Andeutungen über die Entstehung von Ibsens Dichtungen begreiflich, daß William Archer aus Ibsens eigenen Worten den Eindruck gewonnen hat, in der Entwicklung seiner Werke gebe es eine gewisse Stufe, auf der ebensoleicht eine Abhandlung wie ein Drama entstehen könne. Ibsen selbst habe ihm zwar nicht zugegeben, daß in der Regel zuerst die Idee des Stückes konzipiert werde und dann erst die Personen und die Gestalten feste Form annehmen. Dennoch glaubte Archer behaupten zu dürfen, Ibsen müsse die Idee sozusagen erst in Person und Handlung realisieren, ehe das eigentliche Schöpfungswerk beginne.

Wir sehen heute schärfer, wir können jetzt, was Archer noch 1906 vorbrachte, in einer Form erfassen, die dem Künstler Ibsen gerechter wird und seiner Zustimmung sicherer gewesen wäre als Archers Beobachtung. Schon die knappe, in ihrer Kürze zum Schematischen neigende Betrachtung, die ich hier anstellen konnte, beweist, daß Ibsen in dauernder Denkarbeit sich bewegte. Stets von neuem strebte er nach der Lösung der Frage, wie eine groß gemeinte Idee in Wirklichkeit umzusetzen sei; der Gedanke einer künftigen Adelsmenschheit, eines kommenden dritten Reiches stand dabei im Vordergrund.

Ibsens unbestechliches Auge erkannte sofort die Gefahren, die in der Verwirklichung solcher Ideen sich bergen. Seine peinlich scharfe Selbstkritik gestattete ihm nie, sich selbst zu belügen und eine Tat nur darum anzuerkennen, weil sie aus einem schönen, ihm lieben Gedanken erwuchs. Das Verhängnisvolle, das in ihr

lag, brachte er sich denkend und sinnend immer mehr zum Bewußtsein. So enthüllte sich ihm stärker und stärker die Wahrheit des Wortes: »Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an.«

All diese Denkarbeit könnte auch in einer Abhandlung ihren Niederschlag finden. Doch Ibsen durchlebte den ganzen Überwindungsprozeß in sich selber. Schon dieses Erleben führte ihn aus der Welt der Begriffe ins Lebendige dichterischer Erfassung hinein. Lebensprobleme traten in Ibsens Leben; er erfuhr am eigenen Leibe, wie schmerzlich sie werden können. Der Dichter sah nicht abstrakte Möglichkeiten, sondern konkrete Einzelfälle vor sich; er beobachtete sich selber, wie er mit den Gefahren hoher Gedanken rang und kämpfte. Was im Leben aus den schönen Schlagworten einer neuen, höheren Sittlichkeit werden kann, hatte er in sich durchlebt, ehe er in Brand oder in Julian, in Rosmer oder in Brendel sein eigenes Erlebnis objektivierte, oder ehe er es in eine Frauenseele, sei es Nora oder Frau Alving oder Hedda Gabler, hineinverlegte. Immer galt es, einen Lieblingsgedanken in strengster Selbstkritik innerlich zu überwinden, und wäre es selbst der berechtigte Wunsch, die Lebenslügen der Menschen zu zerstören und die Welt zur Wahrheit zu erziehen.

Darum konnte – mit Einer Ausnahme, den »Stützen der Gesellschaft« – die ganze Welt von Ibsens Lieblingsgedanken (Adelsmenschentum, Wahrheit, Recht der Frau, wahre Ehe usw.) nie als Tendenz in sein Werk hineingelangen, nie zu Thesen sich verdichten.

Der Dichter hatte nur den Einzelfall vor sich, der die Gefahr solcher Gedanken beweist, er sah nur den Menschen, der kämpft und leidet, weil er einen großen Gedanken nicht in Leben umzusetzen vermag. Da die Dichtung Ibsens immer wieder den einzelnen menschlichen Fall gegen die These ausspielte, konnte sie nicht der unkünstlerischen Form der Thesendramatik verfallen.

Die Kampfesstimmung, die trotzdem in Ibsens Werken waltet, sei drum gewiß nicht bestritten. Weil er so streng mit sich und mit seinen Lieblingsgedanken verfuhr, weil die Träger dieser Lieblingsgedanken in seinen Dramen nur als fremde und leidende Menschen sich darstellten, fühlte er sich auch berechtigt, mit den Vertretern der Gegenpartei streng ins Gericht zu gehen, mit den Herolden der Alltagssittlichkeit, die satt und bequem im Lehnstuhl konventionellen Brauches sitzen und in denen niemals der Wunsch erwacht ist, für Veraltetes und Verkommenes das notwendige Neue zu suchen. Kennen sie doch auch nicht die Seelenqual der Ringenden und Vorwärtsstrebenden! Es ist Ibsens bitterste Ironie, wenn diesen Menschen von selbst in den Schoß fällt, was er und seine Kampfgefährten vergeblich suchen; wenn etwa der alte Werle und Frau Sörby in bequemer und weltkluger Vorsicht sich ihre Vergangenheit offen bekennen und so die Forderung der Wahrheit und in ihr eine Vorbedingung wahrer Ehe erfüllen. Wäre Nora so klug gewesen, sie hätte die große Enttäuschung nie duldend zu erleben gehabt.

Seine Lieblingsideen hat Ibsen nie ungebrochen in Dichtung umgesetzt. Aber auch ins eigene Leben ließ

ihn rückhaltlose Selbstkritik diese Lieblingsideen nicht hineintragen. Er ist ein Moses, der ins verheißene Land des dritten Reiches sehnsüchtig seine Blicke sendet, es aber nicht betritt.

Wir stehen vor der Tragik seiner eigenen Existenz. Frei wollte er den Menschen wissen, nicht gebunden an die zahllosen Rücksichten und Vorschriften religiöser und juridischer Tradition. Doch für sich selbst nahm er diese Freiheit nicht in Anspruch. Er blieb der Korrekte, der Mann der strengen überkommenen Formen. Denn er wußte, daß er anders nicht der guten Sache dienen könne. Er wollte nicht das Schicksal Julians teilen, der einen hohen Gedanken schädigt, weil er ihn mit unzulänglichen Mitteln in Tat umwandeln will.

Seine Dichtung erwog in eherner Folgerichtigkeit die Frage: welche Konflikte ergeben sich dem Übergangsmenschen, der eine neue Sittlichkeit ahnt und wünscht, im Zusammenstoß mit der alten? Sein Leben kannte diese Konflikte wohl, doch in strenger Selbstzucht vermied er, eine Lösung zu suchen, die ihn im Leben über die enggezogenen Grenzen anerkannter und geltender Sittlichkeit hinausgeführt hätte.

Vor allem auf dem Felde des Verhältnisses von Mann und Weib! Einst hatte er erkannt, daß der Dichter sich nicht binden soll, wenigstens nicht in der Form alter Sittlichkeit. Das Problem der Femme d'artiste — Goethe und Heine haben es frei zu lösen versucht — spiegelt sich in der »Komödie der Liebe«. Ibsen band sich dennoch in der überkommenen Form. Die Seelenkämpfe, die ihm deshalb erwuchsen, ahnen wir aus den

Erlebnissen Rosmers, Solneß', Borkmans, Rubeks mit Rebekka, Hilde Wangel, Ella Rentheim, Irene. Doch Ibsen bändigte mit fester Hand diese Stimmungen und ließ sie nicht ans Tageslicht treten. Nur im Sehnsuchtstraum wagte er die streng gezogene Grenze zu überschreiten; ich meine das Gossensasser Erlebnis vom Jahre 1889. Damals hatte der Alternde, wie Solneß, eine »liebe Prinzessin« gefunden. Ihr bekannte er: »Daß wir einander entgegengekommen sind, war einfach eine Naturnotwendigkeit. Und es war ein Fatum zugleich.« Dann aber brach er den Briefwechsel ab, »als das einzig Richtige, als eine Gewissenssache«. Und doch konnte er nach acht Jahren noch beichten: »Der Sommer in Gossensaß war der glücklichste, schönste in meinem Leben! Wage kaum daran zu denken. Und muß es doch immer. Immer!«

Das Drama »Kaiser und Galiläer« berichtet von der Versäumnis des Lebens aus christlicher Zaghaftigkeit. Ibsens Selbstzucht birgt etwas von dieser Zaghaftigkeit in sich. Im Bewußtsein eigener Zaghaftigkeit ist Ibsen merkwürdig mild und nachsichtig gegen die Lebensbejaher mit robustem Gewissen, auch wenn sie ans Zuchtlose streifen: gegen Hilde Wangel, gegen Rita Allmers, gegen Frau Wilton in »John Gabriel Borkman«, gegen Maja Rubek. Weit schlimmer geht es allen, die aus der Welt der Gedanken in die Welt der Tat und des Lebens hinüberblicken. Doch eben wegen dieser Zaghaftigkeit mußte er zuletzt sich sagen, daß er wohl ein Dichter gewesen, zu Tat und Leben indes nie gelangt sei. Und doch ruft von Anfang an alles in Ibsen nach Tat und Leben, drängt es

ihn hinaus aus dem Reich der Tinte und des Papiers. In Falk nährt Schwanhild den Wunsch, von Worten zu Handlungen weiterzugehen:

»Von heut ab fliegen Sie aus eigner Kraft
Und stellen sich auf Biegen oder Brechen.
Papierne Dichtungen sind Pultbestand,
Nur das Lebendige gehört dem Leben,
Nur ihm sind alle Pässe preisgegeben.«

Als Ibsen an »Brand« arbeitete, glaubte er das Ästhetische endgültig aus sich ausgetrieben zu haben. Hier heißt es: »Es prägt sich eine Tat Mehr ein als tausendfacher Rat.« Und trotzdem mußte er gerade damals erfahren, daß auch sein »Brand« nur Dichtung, nur Wort sei, während andere hingegangen waren, um ihr Leben für eine Sache in die Schanze zu schlagen, die Ibsen bloß in Versen vertreten konnte. Darum zeichnete er in Julian mit der unerbittlichen Schärfe, die er diesem seinem Ebenbild gegenüber walten läßt, den Tintenmenschen, der über Worte und Schriften es nicht zur Tat bringt. Im vierten Akt des ersten Teils schaudert die wahnsinnige Helena vor dem Gatten Julian zurück: »Jetzt will er wieder forschen – Tinte an den Fingern – Bücherstaub im Haar – ungewaschen ...« Im dritten Akt des zweiten Teils erscheint dieser machtlose Schriftgelehrte auf der Bühne, er trägt einen zerlumpten, mit einem Strick zusammengebundenen Mantel; Haar und Bart sind ungekämmt, die Finger von Tinte beschmutzt; in beiden Händen, unter den Armen und im Gürtel trägt er Pergamentrollen und Papier. Eine wahre Jammergestalt, dieser papierne Streiter gegen Christus! Erbost über den

Spott des Herakleos, der Julians Mühen belächelt, ruft er aus: »Weißt Du, was ich unter meinem linken Arm hier habe? Nein, das weißt Du nicht. Es ist eine Streitschrift wider Dich . . . Deine Verse waren schlecht; – ich habe es in dieser Schrift hier bewiesen.« Immer nur Tinte, immer nur Schriften setzt Julian gegen die Christen in Bewegung. Bis endlich dies Fechten mit Worten zu einem ohnmächtigen Gestammel wird. Im selben Akte erstirbt dem Erbosten das Wort auf der Lippe, wenn er den Christen seinen Erfolg einreden möchte: »Ich hörte hier etwelche sagen, der Galiläer habe gesiegt. Es könnte so scheinen; aber ich sage Euch, es ist ein Irrtum ... Ich werde –! ich werde –! ja, wartet nur! Ich bereite schon eine Schrift wider den Galiläer vor. Sie soll sieben Kapitel enthalten; und wenn seine Anhänger die zu lesen bekommen, – und wenn noch dazu ‚Der Barthasser' – –.«

Auch Ibsen war nicht zur Tat vorgeschritten; er hatte nur Schrift auf Schrift in die Welt gesandt. Nicht in sieben Kapiteln, aber in fünf Akten war er stets von neuem in den Kampf gezogen und hatte das Leben darüber versäumt. Darum wollen die Menschen seiner letzten Dramen von Büchern und Papier weg und ins Leben hinein. Schon Rosmer zieht es fort von seiner Denkerarbeit. Allmers wirft sein philosophisches Werk von sich, um zu handeln und zu wirken, zunächst um seinen Sohn zu erziehen, dann aber um die Armen zu schützen und zu fördern. Solneß will nicht länger Heimstätten für Menschen bauen, sondern das Leben genießen. Und in wildem Glücksverlangen ruft Er-

hard Borkman: »Leben, leben, leben!« Der Epilog aber verkündet als letzte Weisheit: Wer nur für seine Kunst gelebt, hat nie das wirkliche Glück gefunden. Wie sehr dieses Bekenntnis aus Ibsens eigenster Erfahrung geschöpft war, zeigt ein Brief an Jonas Collin vom 31. Juli 1895. Schon damals gestand Ibsen sich ein, daß seine ganze Schöpfung ihm nicht das »Glücksgefühl« gebracht habe, ohne das »das Ganze« nichts wert ist.

Ibsen ist im Leben zur Tat nicht durchgedrungen, nur als Dichter konnte er das Gebot der Tat aussprechen, besser gesagt: nur klagen, daß die Menschen der Tat vergessen und in Worten allein sich ausgeben. Dennoch darf heute behauptet werden, daß sein Leben nicht allein der Kunst dienstbar war.

Wohlbemerkt! Es ist ein Ruhmestitel Ibsens, daß er der Kunst gedient hat. Was an dieser Stelle über seine Werke vorgebracht worden ist, sollte ja vor allem zeigen, um wieviel mehr Ibsen Künstler ist, als man einst anzunehmen geneigt war. Neben der künstlerischen Leistung indes, die in jedem einzelnen Werke Ibsens vorliegt, besteht eine Leistung, eine Tat zu Recht, die über die Grenzen der Dichtung hinausgreift. Diese Leistung, diese Tat war die Befreiung, die den Zeitgenossen aus Ibsens Schaffen erwachsen ist.

Goethe nannte sich einmal in stolzem Rückblick über sein Wirken einen Befreier. Er wußte, daß er seine Zeit von der Engherzigkeit einer ängstlichen und unaufrichtigen Weltanschauung befreit hatte. Etwas Ähnliches hat Ibsen geleistet.

Ihm war das Leid des Übergangsmenschen aus sei-

nem eigenen Denken und Erleben aufgegangen; denn er war selbst ein Übergangsmensch. Er versetzte dieses Leid in seine Dichtung und schenkte dadurch der Welt Verständnis für die Seelenkämpfe der Übergangsmenschen. Das Evangelium des dritten Reiches hat er zwar nie in starken Akkorden und ungebrochen verkündet. Doch er öffnete ihm die Ohren der Welt, indem er die Seelenvorgänge und die Tragik der Menschen versinnbildlichte, die im Herzen den Gedanken des dritten Reiches tragen und ihn nicht verwirklichen können.

Seine strenge Selbstkritik ließ ihn diese Tragik in ihrer vollen Stärke erleben. Diese strenge Selbstkritik hielt ihn auch ab, bei der Zeichnung seiner Leidensgenossen, der Übergangsmenschen, in weichmütige Selbstverteidigung zu versinken. Um so eindringlicher konnte er ihr Leid mitfühlen lassen. Hier wurzelt seine Befreiungstat, die niemals zu gleichem Erfolge gelangt wäre, wenn Ibsen den kämpfenden und leidenden Übergangsmenschen nur zum Gegenstand tränenseliger Rührung mißbraucht hätte.

LAFONTAINE REDIVIVUS

Als echter und rechter Nachfolger Lafontaines hat Rostand sein Drama »Chantecler« geschrieben. Die Franzosen sehen in Lafontaine einen ihrer größten Dichter und einen der reinsten Vertreter gallischer Art und Kunst. Die Züge des Antlitzes, das der Franzose im »Siècle de Louis XIV« sich zurechtgelegt hat, blicken dem schärferen Beobachter auch aus dem neuen Tierdrama, durch alle neuartigen Umhüllungen hindurch, unverändert entgegen. Da ist vor allem die weltmännische Art, Kunst und Leben mit geistreich ironischer Überlegenheit graziös zu gestalten, diese fesselnde Leichtigkeit und dieser stets unterhaltende Geist, der eine tiefere innerliche Erschütterung und ein starkes Mitbeben des Gefühls meidet, dieser französische Esprit, den der Deutsche des späteren achtzehnten Jahrhunderts als »Witz« unangenehm empfand und gegen den er das deutsche Gemüt ausspielte. Und da wirft sich ebenso wieder der leichte und gewandte Gesellschaftsmensch, wenn der Augenblick es verlangt, in eine heroische Pose und erinnert uns daran, daß dem Landsmann Corneilles die schwungvollen Linien einer imposanten Fechterstellung unentbehrlicher Bestandteil des Heldentums sind. Da ertönt ferner mitten im schlagfertigen Frage- und Antwortspiel, zwischen Scherzen und Witzespointen unversehens ein stolzes Wort zum Ruhm Frankreichs oder eine fast feierlich rührende Tirade über Paris. Chauvinismus, umrahmt von Geistesraketen, stolze, beinahe selbstgefällige Worte, umgeben von den

Schlagern zungengewandter Gesprächskunst. All das läßt sich nur auf Französisch sagen; wer als Deutscher in heimischer Sprache gleiches versuchte, der erschiene uns gespreizt, fast läppisch. Solche echt französische Züge verbinden sich obendrein in Rostands »Chantecler« mit der Fabeltechnik und der Tierpoesie Lafontaines und zeigen sich deshalb hier noch stärker und deutlicher als in seinem »Cyrano de Bergerac«. Ein kerndeutscher Mann wie Jakob Grimm wehrte sich gegen den schalkhaften Witz, die frivolen Anspielungen auf den Weltzustand, die epigrammatischen Wendungen, mit denen Lafontaine in seinen Fabeln das »égayer l'ouvrage« trieb. »Die sättigende Fülle der wahren Tierfabel hat er nie erreicht.« »Er ist . . . viel zu sehr mit sich beschäftigt, als daß er bei der Entfaltung des alten Materials verweilen . . . wollte.« Solche Vorwürfe erhob Grimm zugunsten der echten alten Volkspoesie. Wer Lafontaine begreifen will, darf ihn freilich nicht mit der alten Tierfabel zusammenhalten und nicht mit der Urpoesie der Primitiven. Und noch weniger darf solcher Maßstab an »Chantecler« gelegt werden, der alles enthält, was Grimm an Lafontaine mißfiel: Witz und epigrammatische Wendung, eine bis an die äußerste Grenze (für den Nichtfranzosen sogar über die Grenze) der Verständlichkeit hinausgetriebene Anspielung auf das Leben und Treiben der Welt. Was mit den französischen Mitteln Lafontaines im Dienste des »égayer l'ouvrage« geleistet werden kann, ist hier geleistet.

Doch zwischen Lafontaines Fabeln und Rostands Komödie liegen über zwei Jahrhunderte; es wäre drum

lächerlich, zu behaupten, daß nichts im »Chantecler« über Lafontaine hinausweise.

In dieser langen Zwischenzeit hat sich die Stellung des Menschen zum Tier völlig verschoben. Die Tierpoesie ist von der Verschiebung selbstverständlich nicht unberührt geblieben. Auch Rostand nicht. Und doch meidet sein »Chantecler« die neuen Elemente der Tierpoesie, sucht sie wenigstens nicht in den Vordergrund zu schieben und nähert sich ebendeshalb der Auffassung Lafontaines so sehr, daß man meinen möchte, die alte dichterische Anschauung von Tier und Tierpoesie liege den Franzosen überhaupt besser und näher als die neue.

In der Zeit, da Lafontaine seine Fabeln schrieb, beherrschte Descartes das Denken Frankreichs. Trotz einzelnen Gegensätzen ist der französische Klassizismus der Zeit Ludwigs XIV. von ihm abhängig. Descartes' rationalistische Weltanschauung entsprach durchaus der Hochachtung, die der Franzose damals der »raison« entgegentrug. Descartes zog eine scharfe Grenze zwischen Mensch und Tier: eine willenlose Maschine, nur durch äußere Umstände in ihren Handlungen bestimmt, stehe das Tier in vollem Gegensatz zu dem mit Vernunft begabten Menschen. Schon Leibniz begann, die Grenze zu verwischen. Ihm ordnete sich die Welt zu einer Stufenleiter geistbeseelter Wesen; auf dieser Stufenleiter steht der Mensch höher als das Tier, aber dem Tier ist eine (wenn auch niedriger entwickelte) Seele eigen. Im Jahre 1749 konnte ein Anhänger Leibnizens, der Ästhetiker und Psychologe Georg Friedrich Meier, in einem Buche

über die Seele der Tiere die kartesianische Anschauung mit Leibnizens Waffen bekämpfen und besiegen.

Wenn der junge Mensch sehnsuchtsvoll in die Welt des deutschen Klassizismus eindringen will, treten ihm, eher abschreckend als anziehend, die Oden Klopstocks in den Weg. Ich weiß nicht, ob auch heute noch eine Jugend, die von der künstlerischen Bedeutung der »Frühlingsfeier« nichts ahnen kann, sich mit den Versen abquälen muß:

»Aber Du, Frühlingswürmchen,
Das grünlichgolden neben mir spielt,
Du lebst; und bist vielleicht,
Ach, nicht unsterblich!«

Wir lächelten auf der Schulbank über die Sorgen, mit denen Klopstock da behaftet scheint. Und unverständig spotteten wir über Klopstocks Hoffnung, einst, wenn er das dunkle Tal des Todes durchschritten haben werde, zu erfahren, »ob eine Seele das goldene Würmchen hatte«. Der Zeit Klopstocks selber war, dank Leibniz, Meier und ihren Genossen, die Frage wichtig und wertvoll geworden. An ihrer Beantwortung, an der Beseitigung der Grenzmauern, die zwischen Mensch und Tier errichtet worden waren, arbeitete Goethe mit. Aus seiner und aus Leibnizens Schule stammen die Naturphilosophen des romantischen Zeitalters, die das Wirken der Natur im Leben des Geistes zu entdecken, den Geist in die Natur hineinzutragen suchten, voran Novalis und Schelling. Mit welchen Mitteln sie und in ihrem Gefolge romantische Denker wie Oken, Passavant, Carus, romantische Dichter wie E. T. A. Hoffmann das Menschliche im

Tier zu ergründen, die Seele des Tieres zu entdecken sich mühten, erzählen Ricarda Huch in einem Kapitel ihres Buches »Ausbreitung und Verfall der Romantik« und Franz Leppmann in dem hübschen Schriftchen »Kater Murr und seine Sippe«. Von der Romantik wiederum kam Arthur Schopenhauer; indische Tierheiligung mit romantischer Tierbeseelung verknüpfend, entwickelte er seine Kampfesthesen für Tierschutz und gegen Vivisektion. Sein Glaubensbekenntnis lautete, »daß die Tiere in der Hauptsache und im wesentlichen ganz dasselbe sind, was wir«.

Auf den ersten Blick scheint es ungereimt, Lafontaine zum Vertreter der Anschauung des Descartes zu machen und einem Dichter, der dauernd mit der Analogie von Tier- und Menschenleben arbeitet, der immer wieder den Tieren menschliches Fühlen und Denken verleiht und dem Menschen im Tier seinen Spiegel vorhält, zuzumuten, daß er Tiere und Menschen durch strenge Grenzen geschieden habe. Doch der Schein täuscht. Lafontaine weiß noch nichts von den naturphilosophischen Angleichungen der Romantik; er ist auch längst der naiven Überzeugung von der Ungeschiedenheit menschlichen und tierischen Wesens entwachsen, mit der die Primitiven den Tiger ehrfurchtsvoll »Großvater«, den Bären »erhabener Greis« nennen, einen Nachbarstamm für Wassertiere und umgekehrt Affen für Waldmenschen halten. Ihm ist das Tier nur Spiegel des Menschen. Er benutzt es wirklich nur wegen der »allgemein bekannten Bestandheit« der Tiercharaktere, wie Lessing in seinen Abhandlungen über die Fabel sagt. Um solche zierliche kleine Sächel-

chen zu schaffen, wie Lafontaines Fabeln, ist es tatsächlich besser, zu sagen: der Wolf und das Lamm als: Nero und Britannicus. Der Wolf, das Lamm haben in der Fabel und für alle Welt ihre ganz bestimmten Eigenarten, ebenso der Löwe, der Fuchs, der Esel, der Rabe. Da braucht es keine langen Erörterungen, keine ausführlichen Charakteristiken. Jeder weiß sofort, was für eine Sorte Mensch gemeint ist. Denn natürlich sind alle diese Tiere Lafontaines nichts anderes als verkappte Menschen. Um die Gleichung vor dem Verstand zu ermöglichen, braucht es nur der Eingangsformel: »Damals, als die Tiere noch redeten.« Sie eröffnet spätgriechische wie französische Fabeln und spottet heimlich des Glaubens, daß es eine solche Zeit je gegeben habe. So wenig wie ein Goldenes Zeitalter! Doch auch das Goldene Zeitalter ist eine bequeme Fiktion, um vor der »raison« zu rechtfertigen, was sich nie und nirgends hat begeben. Es ist und bleibt ferner ein anregendes Spiel des Witzes, immer neue Züge der Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier zu entdecken, dem Menschen, der sich hoch erhaben über das Tier dünkt, zu zeigen, wie ähnlich er dem Tier trotz allem ist. Die Grenze tatsächlich aufzuheben, daran denkt Lafontaine und seine Schule nie. Das Verhältnis von Mensch und Tier bleibt ganz naiv, rücksichtslos naiv. Und auch in der Fabel selbst verkehren Tier und Mensch, ohne daß Dichter oder Leser etwas Seltsames in solchem Verkehr sähen. So war es ja, »als die Tiere noch redeten«.

Da fehlt vor allem das große Bangen, das den Menschen beschleicht, wenn er, im Sinne neuerer Anschau-

ung, der Frage nachgeht, wieviel von unserem Fühlen und Sinnen, von unserer Freude und unserer Pein im Tier stecke. Das große Bangen ferner, das, echt romantisch, uns überfällt, wenn wir Spuren unseres Lebensgefühls, wenn wir ein Wollen und ein Streben und ein Leiden dort zu verspüren glauben, wo nur Maschinen in Tätigkeit zu sein scheinen. Aus dem Bangen erwächst das Mitleid; und aus dem Mitleid das Bewußtsein, daß in dem Tier die Sehnsucht walte, in ein höheres Leben einzugehen. Wie wir selbst solcher Sehnsucht nachhängen, so meinen wir, sie auch im leidenden Tiere zu erkennen. Es will Mensch werden. Es harrt seines Erlösers. Ein Messias der Natur soll kommen: so orakelt Novalis. Und Bettine starrt staunend und bangend in die Augen des Rehs, aus denen eine tiefe Seele blickt; es sieht sie an, es schreit sie an, als ob es um Erlösung bäte. Aus dem alten naiven Verhältnis von Mensch und Tier ist ein sentimentalisches geworden.

Nur glaube man nicht, daß die romantische Tierpoesie diese neuen Gefühle sofort dichterisch ausnutzte. Tiecks »Gestiefelter Kater« und auch Hoffmanns »Kater Murr« stehen der naiven Vermenschlichung noch sehr nah und stecken schlechtweg Menschen ins Tierkostüm. Dennoch kündet sich schon im »Gestiefelten Kater« die kommende Verschiebung an. Es lag in der ganzen Technik der burlesken Komödie, über die Illusion zu scherzen, die in einem Schauspieler einen Kater zu sehen verlangte. Gerade dieser Scherz aber zerstört die naive Annahme der alten Fabel, daß Tiere und Menschen miteinander reden können. Wenn nach

den ersten Worten des Katers Hinze sein Herr und Besitzer Gottlieb erstaunt ausruft: »Wie, Kater, Du sprichst?«, so wirft Tieck sofort die alte Fiktion über Bord. Hoffmann zeigt dann schon etwas mehr naturphilosophisch-psychologisches Interesse für die Katze. Das Grauen, das durch die unsicher gewordene Grenze zwischen Tier und Mensch bedingt wird, ist ihm auch nicht fremd, so wenig wie Brentano. Mehr und mehr wendet sich das Blatt. Während früher das Tier herbeigeholt worden war, um das Menschenleben besser zu erkennen, beginnt man allmählich, dem Tier, um ihm besser nachfühlen zu können, die Vorstellungswelt des Menschen, sein Hoffen und Wünschen, einzuverleiben. In Heines »Neuem Frühling« gibt der alte Spatz den Kindern Glaubensunterricht: »Im Anfang war die Nachtigall Und sang das Wort: Züküht! Züküht!« Atta Troll belehrt seinen Jüngsten: »Droben in dem Sternenzelte, Auf dem goldnen Herrscherstuhle, Weltregierend, majestätisch, Sitzt ein kolossaler Eisbär.« Scheffels Hiddigeigei kündet in gleicher Weise: »In dem Mittelpunkt der Dinge Stehn zwei alte weiße Katzen.«

Die eigentliche moderne Tierpoesie, eine Poesie des Mitleids mit den Bedrückten, Enterbten, Unerlösten, ist Josef Viktor Widmanns Gebiet. Schopenhauers Lehre blüht bei ihm zu Kunst auf. Aus der Seele des Tieres ist seine Freude und sein Leid erfaßt. Noch waltet daneben stark die alte Technik, Menschliches im Spiegel der Tierwelt zu bespötteln, mindestens in der »Maikäferkomödie«. Doch in der Dichtung »Der Heilige und die Tiere« hat Widmann den romanti-

schen Ahnungen von einem Messias der Natur, den Wünschen von Novalis und Bettine ihren reifsten dichterischen Ausdruck geschenkt.

An diesen Dichtungen gemessen, zeigt »Chantecler« deutlich, um wieviel näher er Lafontaine verwandt ist als der Naturphilosophie. Rostand selbst wollte in erster Linie ein Bild des Menschenlebens geben. Er benutzt das Tier wie Lafontaine, damit es Menschlichem diene, nicht umgekehrt sucht er ins Herz des Tieres zu blicken. Nur ein Schimmer naturphilosophischer Deutung der Tierseele ruht auf Chanteclers Glauben, daß sein Krähen der Welt die Sonne schenke. Dafür zeigt das Drama von anderer Seite einen neuen Charakterzug. Auch Widmanns Dichtungen kennen ihn. Und auch er ist Gewinn aus jüngerer Forschung. Nicht die Romantiker waren da am Werke, sondern die wissenschaftliche Naturlehre Darwins und der modernen Biologie.

Brunetière lehnt es ab, Lafontaine zu einem wißbegierigen »inspectateur« der Tiersitten machen zu wollen. Er gibt nur zu, daß er sie individuell charakterisiert und sauber scheidet. Doch um wieviel weiter ist man heute, ist vor allem Rostand! Der bewundernswerte Fleiß, mit dem Rostand die Welt und die Sprache der Zeit Cyranos von Bergerac sich zu eigen gemacht hat, ist diesmal dem Vogelgeschlecht zugute gekommen. Wenn Widmann seine geliebten Maikäfer und ihr Leben gründlich kennt, so dichtet Rostand mit der Ausrüstung eines gelehrten Spezialisten. Eben wurde uns in der »Zeitschrift für deutsche Wortforschung«[102] eine Studie über Naturlaute der Tiere und

ihre lautliche Wiedergabe im Deutschen geschenkt. Rostand beherrscht die Vogelschreie, wie sie im Ohr des Franzosen nachklingen, meisterhaft. Und seine Kenntnis der Eigenheiten nicht nur einzelner Vogelarten, sondern der verzwicktesten Kreuzungen läßt ihn zuweilen bis nah an die Erfüllung romantisch-naturphilosophischer tierpsychologischer Forderungen gelangen, läßt ihn das Tier um des Tieres willen zeichnen.

Weil Rostand alle Arten und Abarten der Vögel aus Hof und Wald in Bewegung setzt, kann er auch einen viel größeren Reichtum von Charakteren bieten als Lafontaines Fabel. Das Prinzip Lafontaines bleibt ja bewahrt. Widmanns »Maikäferkomödie« zeigt nicht »den« Maikäfer, sondern läßt innerhalb der Maikäferwelt eine Fülle verschiedenster Individualitäten walten. So weit geht Rostand nicht. Bei ihm ist, wie in der Fabel, der Hund treu und die Katze falsch, die Amsel geschwätzig und der Pfau eitel. Doch er vermehrt die Anzahl der Fabeltiere dank seiner reichen Kenntnis der Vogelwelt um ein bedeutendes. Wo bei Lafontaine Ein Tier als Vertreter seiner Art steht, stellen sich bei Rostand zehn Repräsentanten von zehn Abarten ein. Noch viel weiter geht er, wenn die Schar der Luxushähne auf die Bühne marschiert. Durch diesen Reichtum der Abschattungen nähert er sich der neuen Tierpsychologie und ihrer Dichtung, die längst über die falsche und listige Katze hinaus zu individuell geschiedenen Katzen verschiedenster Charakteranlage vorgedrungen ist.

Am wenigsten aber kennt Rostand das romantische

Bangen der Kreatur nach Erlösung, den Glauben an einen Messias der Natur. Nur am Anfang des vierten Aktes tönt der Gedanke in dem Abendgebet der kleinen Vögel und in der Anrufung des heiligen Franziskus von Assisi an: »Rêveur Qui crûtes à notre âme avec tant de ferveur, Que notre âme, depuis, se forme et se précise.« Das hätte auch Novalis dichten können. Das ist urromantisch. Aber es wirkt wie eine aufgeklebte Arabeske; es fällt aus dem Ton der Dichtung. Denn sonst meidet Rostand ängstlich, die Grenze zu berühren, an der das Tier aufhört und der Mensch beginnt. Strenger noch meidet er alles, was die Illusion zerstören könnte. Er bringt den Menschen auf der Bühne überhaupt nicht in Berührung mit dem Tier. Als echter Vertreter des verstandesgemäßen Bühnenrealismus der Franzosen rüttelt er nirgends an der Bühnenillusion. Schauspieler in Vogelkostüm bewegen sich auf dem Theater. Ihre Größe gibt den Maßstab für die Bühnendekoration. Der Phantasie des Zuschauers wird durch eine wohlberechnete Maschinerie alle Arbeit abgenommen. Das ist ganz unromantisch.

Seltsamerweise arbeitet diese verstandesgemäße Technik der Illusion mit starken romantischen Stimmungseffekten der Beleuchtung und Belichtung. In Wien haben vor allem diese Mittel gewirkt. Das schimmernde Wortgewand Rostands, der prickelnde Witz des neuen Lafontaine kam gegen sie nicht auf.

BÜHNENFRAGEN DER GEGENWART

DIE ersten Wochen des Jahres 1909 zeitigten auf den Dresdner Hofbühnen zwei Leistungen von weittragender Bedeutung. Die Uraufführung von Richard Strauß' »Elektra« vereinigte wieder einmal Kunst- und Musikfreunde aus aller Welt im Altstädter Theatergebäude und fügte dem Ruhmeskranze der Dresdner Oper ein neues Blatt ein. Stiller gestaltete sich ein zweites Bühnenereignis: der erfolgreiche Versuch des Kgl. Schauspielhauses in der Neustadt, die Darstellung eines Stückes von Shakespeare aus den Banden einer Konvention zu lösen, die sich in den jüngsten Jahrzehnten mehr und mehr verfestigt hatte. Als Datum der Theatergeschichte darf die Aufführung des »Hamlet« in der Form, die Prof. Fritz Schumacher dem Bühnenbilde geliehen hat, neben der Uraufführung der »Elektra« auf starke Beachtung Anspruch erheben.

Ein echter Künstler versuchte da, die Aufgabe einer stilisierten Bühne zu lösen. Nicht Wirklichkeit sollte dem Zuschauer vorgetäuscht, sondern dem dramatischen Kunstwerk in der Bühnenausstattung nur ein künstlerischer Rahmen geliehen werden. Auf engen Raum zusammengedrängt, vor allem von sehr geringer Tiefe ist die Bühne, auf der Schumachers »Hamlet« spielt. Der Gedanke einer Reliefbühne, der das Münchner Künstlertheater vom Sommer 1908 trug, wurde mit eigenen und neuen Mitteln auch hier verwirklicht. Es galt da wie dort, einen Sieg über den

noch immer herrschenden Naturalismus der Inszenierung zu erringen.

Merkwürdig lange behält ja auf der Bühne der Naturalismus die Zügel in der Hand. Während er in Literatur und bildender Kunst längst erledigt ist, will das Theater sich ihm nicht entziehen. Er hat zur Zeit seiner Blüte kein Kunstgebiet so stark bestimmt wie das Theater, das dank der Wirklichkeitstreue der Meininger Regie seinen Wünschen einen wohlvorbereiteten Boden zur Verfügung stellte. Das Geheimnis naturalistischer Technik war im Drama auch am besten und am sichersten zu enthüllen. Wie der naturalistische Dichter, um der getreuen Nachbildung des Alltagslebens zu dienen, auf Vers, Monolog, Für-sich-sprechen verzichtete, so zauberte der naturalistische Regisseur mit eifrigem Bemühen in Spiel und Dekoration eine möglichst wirklichkeitsechte Welt auf die Bühne. Und was in der Literatur rasch einer Wandlung unterlag, behauptete sich in der weniger beweglichen Schauspielkunst um so zäher, da man auf den kostspieligen naturalistischen Bühnenapparat, nachdem man ihn einmal beschafft hatte, nicht sofort zu verzichten geneigt war.

Der Widerspruch zwischen Literatur und Bühne macht sich jetzt mehr und mehr geltend. Versdramen mit Monologen sind längst wieder lebensfähig geworden. Die Erkenntnis, daß das Kunstwerk andere Gesetze hat als die Wirklichkeit, dringt allenthalben durch. Während der Naturalismus Zolas den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einer photographisch treuen Wiedergabe der Wirklichkeit nur in

dem subjektiven Zusatz des Künstlers, in dem Temperament finden konnte, mit dem der Künstler die Sinnenwelt beobachtet, und kühn den Satz aufstellte: »L'imagination n'a plus d'emploi«, ist die Gegenwart zu der älteren Lehre zurückgekehrt, daß künstlerische Wirkung von der Phantasie bedingt wird, daß die Phantasie dem Kunstwerk ihre Gesetze gibt, nicht die Wirklichkeit. Mit Goethe meint auch neueste Kunst und Kunstlehre, daß durch die Phantasie Dinge erstehen können, die für den Verstand ewig problematisch bleiben. »Dies ist es, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet, bei welcher der Verstand immer zu Hause ist und sein mag und soll.«

Doch nicht ästhetische Erwägungen über das Problem künstlerischer Form sind meine Absicht; ich will nur die bühnentechnische Frage aufwerfen: Ist es besser, eine Bühne zu schaffen, die den Eindruck der Wirklichkeit auslöst, oder nicht? In dieser einen Frage ist eine zweite eingeschlossen: Kommt unsere Bühne überhaupt mit der Anforderung zurecht, die Wirklichkeit vorzutäuschen?

Ohne allen Zweifel arbeitet seit etwa anderthalb Jahrhunderten die Bühne auf stärkere Beobachtung der Wirklichkeit hin.

Die moderne Bühne ist das Ergebnis einer freilich nicht sehr tiefgreifenden Umgestaltung des Renaissance- und Barocktheaters. Ein vorzüglicher Rahmen für den Ausstattungsprunk der Renaissance und des Barock mußte den intimeren Wirkungen neuerer Tragik sich anpassen, mußte der Entdeckung gerecht werden, daß Tragik nicht bloß in der Welt der Helden

und Eroberer, auch in bürgerlichen Kreisen walten könne. Diese Entdeckung, die das bürgerliche Schauspiel Lillos, Diderots, Lessings geschaffen hat, fällt in die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Sie brachte mit sich, daß die Ausstattung der Innenräume eine starke Veränderung erfuhr. Die Kulissen, die wohl die Pracht eines fürstlichen Saales, nicht aber die Schlichtheit eines Wohnzimmers unserem Auge vortäuschen können, wichen ausgesteiften Seitenwänden, die, aus einem Stück gearbeitet, durch die Bühnengassen keine Unterbrechung fanden und auch nicht unerwünschte Einblicke in diese Gassen gewährten. Zusammen mit dem Schlußprospekt, der bemalten, im Bühnenhintergrund vom Schnürboden herabhängenden Leinwandfläche, gewährten diese Seitenwände den Eindruck eines geschlossenen Raumes. Nicht länger betrat der Schauspieler ein Zimmer, indem er zwischen den Kulissen hervorkam oder durch eine Tür, die sich an die Kulissen anlehnte. Dieses neue, der Akustik sehr dienliche sogenannte Panoramatheater wurde zuerst von einem Hauptvertreter bürgerlicher Dramatik, von Friedrich Ludwig Schröder, zu Hamburg benutzt. In Frankreich erhielt das geschlossene Bühnenzimmer auch noch eine ebene Decke statt der Soffiten oder »Decken«, der vom Schnürboden herabhängenden bemalten Leinwandstreifen, die im Innenraum den Plafond, im Freien den Himmel mit seinen Wolken oder auch die Baumkronen eines Waldes darstellen sollen. Nach französischem Muster wurde die neue Panoramabühne 1839 in München eingeführt und von hier aus in Deutschland verbreitet. Die Mei-

ninger Regie konnte, um den Eindruck der Echtheit eines Innenraumes zu heben, nur noch alle bloß gemalten Schränke, Stühle, Bilder, Spiegel, Fenster durch plastische ersetzen. In jüngster Zeit bemühte man sich endlich auch, die Wände plastisch herzustellen oder wenigstens statt des Schlußprospekts ein ausgesteiftes Versatzstück anzubringen.

Weit schwieriger gestaltete sich die Umwandlung der Landschaften, Straßen, Gärten, kurz der im Freien spielenden Szenen. Plastische Bäume, ein ganzes Birkenwäldchen (in der Inszenierung des »Sommernachtstraums«), täuschend nachgeahmte Rasenteppiche auf die Bühne zu bringen, war Max Reinhardt vorbehalten. Sein Prinzip ist ferner, auch im Freien keine Prospekte zuzulassen und für die Innendekoration nur ausgesteifte Versatzstücke oder plastische Mauern zu benutzen.

Wer im Freien auf Kulissen verzichtet, kann mit einem ebenen Schlußprospekt, der den Horizont versinnbildlichen soll, nichts anfangen; denn seitlich blieben dann die kahlen Wände des Bühnenhauses zum Teil unbedeckt. Diesen Nachteil beseitigt der »Rundhorizont« oder »ewige Prospekt«.

Schon 1869 führte Brandt in München einen »Rundhorizont« in Hufeisenform um den Hintergrund der Bühne herum. In weiterer Ausbildung des glücklichen Gedankens gelangte man zu einer Leinwandfläche, die U-förmig alle drei, dem Zuschauer nicht zugewandten Seiten der Bühne in ihrer ganzen Länge und in solcher Höhe umspannt, daß an keiner Stelle des Zuschauerraums der Blick über die obere Grenze des

Horizonts wegschauen kann. Die Illusion eines freien Ausblicks in einen endlosen Luftraum ist durch den Rundhorizont bei richtiger Beleuchtung vollkommen gewahrt. Nun ist es möglich, eine Wüste, eine Heide, eine Steppe, den Meereshorizont auf die Bühne zu bringen, ohne daß der Blick seitlich von Kulissen beengt werde, die sich als Baumreihen oder Felsen geben. Ferner können die Soffiten, besonders die Luftsoffiten, entfallen. Entbehrlich wird auch das halbe Mittel der Bogendekoration, der Verbindung von Soffiten und Kulissen, ein älterer Versuch, die unschönen »Decken« loszuwerden.

Auch die Frage des ewigen Prospekts wurde von Reinhardt zu neuen Lösungen gebracht: die Bühne der Kammerspiele bekam einen plastischen, halbkugelförmig gebogenen Horizont, der natürlich noch wirklichkeitsgetreuer erscheint. Andere Versuche eines halbkugelförmigen Horizonts sind in jüngster Zeit gewagt worden, scheinen indes große Schwierigkeiten zu bieten und außerordentliche Unkosten zu bedingen.

Den Horizont zu richtiger Wirkung zu bringen, ihm vor allem den Charakter eines weiten Luftraumes zu geben und seine Falten zu verdecken, bedarf es kundiger Verwertung des elektrischen Lichtes. Das elektrische Licht hat selbstverständlich auf der Bühne eine völlige Umwälzung der Beleuchtung herbeigeführt; es ermöglicht Lichtwirkungen, von denen eine frühere Zeit keine Ahnung hatte. Daß es auch größere Feuersicherheit gewährt, daß es jede offene Flamme auf dem Theater unnötig macht, ist für den

Bühnentechniker von heute – fast möchte man sagen: leider – zur Nebensache geworden. Ihm bleibt Hauptaufgabe der Beleuchtung, den Gegenständen, den Menschen und der Luft den Farbenton der Natur zu leihen. Es würde zu weit führen, sollte auch nur angedeutet werden, wie weit Freilichtmalerei und Impressionismus der Bühnenbelichtung die Wege gewiesen haben. Ohne Bedenken aber darf man behaupten, daß ein guter Teil der Wirklichkeitswirkung des Theaters auf der Belichtung ruhe. Ein schlecht beleuchteter landschaftlicher Hintergrundprospekt kann den Eindruck einer ganzen Szene über den Haufen werfen. In Berliner Theatern, die auf die Wirklichkeitstreue starkes Gewicht legen, wird da immer noch viel gesündigt. Wer mit den Fragen der Inszenierung sich näher beschäftigt, kommt denn auch bald zur Erkenntnis, daß das eigentliche Problem der Bühne unserer Tage, soweit sie den Eindruck des Wirklichen wachrufen will, in der Beleuchtung liege.

Die erfolgreichen Bestrebungen der Bühnentechniker, den Wirklichkeitseindruck zu steigern, wurden von den Dichtern des Naturalismus gründlichst ausgenützt. Die neue Dekoration der Innenräume kam der Illusion am weitesten entgegen; und so erstanden in den naturalistischen Dramen die bekannten seitenlangen Szenenangaben, die den individuellsten Eigenheiten eines Zimmers Beachtung schenkten. Eine Dichtergruppe, die den Menschen zu einem Ergebnis seiner Umgebung und diese Umgebung wiederum zu einem Spiegelbild des Charakters eines Menschen zu machen gewohnt war, mußte bald niederländisch de-

taillierte Ausmalung des Wohnraums anstreben. Nicht nur einseitig naturalistische Stücke wie Hauptmanns »Fuhrmann Henschel«, auch Dramen von gedämpfterer naturalistischer Farbengebung wie Hartlebens »Rosenmontag« fordern eine Fülle kleiner Einzelheiten, die den vollständigen Aufbau des Bühnenbildes zu einer sehr verwickelten Aufgabe machen. Die Offizierswohnung Rudorffs auf die Bühne zu stellen, ist keine leichte Aufgabe. Das »wenig tiefe, einfenstrige Zimmer« des Leutnants ist ausgestattet mit einem Klavier, einem Schreibtisch, einem dunkelrot lackierten Kleiderschrank, einem eisernen Ofen, einem langen, alten Ledersofa, einem ovalen Tisch und zwei einfachen Rohrstühlen, mit einer Kommode, über der ein Spiegel hängt, mit einem Vertiko, auf dem ein Likörservice steht. Über dem Sofa befinden sich die Bilder der drei Kaiser, »Lichtdruck in braunem Holzrahmen«, über dem Kleiderschrank mehrere durchschossene Scheibenbilder, auf dem Klavier die Gipsbüsten von Mozart und Beethoven und ein Bild von Wagner. »In die Portieren des Fensters sind zahlreiche Kotillonorden gesteckt, direkt über dem Sofa Epauletts und Achselstücke an der Wand befestigt.« »Auf dem Sofatisch ein Wecker.« Kann der Sinn und die Bedeutung dieser Einrichtungsstücke noch erkannt werden, so bleibt rätselhaft, warum Hartleben auch noch vorschreibt, daß »über der Tür ein viergeteiltes Fenster mit Milchscheiben« »um die Mitte verstellbar beweglich« sein müsse. Solche absichtliche oder unabsichtliche Übertreibung forderte früh die Parodie heraus. Schon 1901 kleidete Max

Reinhardt für das Schall- und Rauchtheater auf amüsanteste Weise Schillers »Don Carlos« in das Gewand von Hauptmanns schlesischen Dramen und leistete sich dabei eine Szenenausstattung, die an »Fuhrmann Henschel« übertrumpfend anknüpft und zugleich für das verstellbar bewegliche Fenster Hartlebens einen »windschiefen Wandschirm« einführt, »welcher verstellbar ist«. Ebenbürtig gesellen sich hinzu: »ein altes, wurmstichiges, rostbraunes Bettgestell mit zerrissenen Strohsäcken«, drei Rohrstühle, »deren Geflecht zum Teil geflickt, zum Teil durchlöchert ist«, »eine billige Uhr, die stets nachgeht«, ein alter Teppich, »von welchem von Zeit zu Zeit einige Motten auffliegen«. »Durch die bazillengeschwängerte Luft dringt verräterisch ein unheimlich scharfer Alkoholgeruch.« »All das muß sich dem Zuschauer gleich beim Aufgehen des Vorhangs mitteilen.«

Leider geben die übergenauen Ausstattungsforderungen des naturalistischen Dramas nicht bloß zu travestierenden Scherzen Anlaß, vielmehr bedeuten sie eine ernste Gefahr für die künstlerische Gestaltung des Bühnenvorgangs. Weil der Aufbau der Szenerie durch sie außerordentlich erschwert wird, sah das naturalistische Drama sich mehr und mehr zu der Einheit des Ortes gedrängt oder mußte mindestens auf einen Szenenwechsel auch da verzichten, wo er fast unumgänglich notwendig erscheint. Gleich der letzte Akt des »Rosenmontags« opfert der Inszenierung die innere Wahrscheinlichkeit auf.

Er beginnt im Offizierskasino. Und das ist not-

wendig, denn die letzten Auseinandersetzungen zwischen Rudorff und seinen Vettern könnten nicht leicht in Rudorffs Wohnung stattfinden. Ist er doch schon verfemt; den Verfemten auf seiner Stube aufzusuchen, liegt auch den anderen Kameraden begreiflicherweise fern. Und doch wollte offenbar Hartleben den starken und wirksamen Kontrast zwischen der Karnevalstimmung der Offiziere und der Tragik des Augenblickes, der unmittelbar vor Rudorffs Selbstmord liegt, sich nicht entgehen lassen.

Dieser Selbstmord findet nicht vor den Augen der Zuschauer, aber auch nicht in Rudorffs Stube, sondern in einem nicht näher bestimmten Raume neben dem Speisesaal der Offiziere statt. Obendrein stirbt zusammen mit Rudorff in einem öffentlichen Lokal seine Geliebte, die ihm deshalb ins Kasino nachlaufen muß. Ursache aller dieser Unwahrscheinlichkeiten und solcher wenig passenden Ortswahl ist lediglich die Schwierigkeit des Dekorationswechsels. Die mühsame Arbeit, Rudorffs Stube aufzustellen, hindert die Möglichkeit, im letzten Akte eine Verwandlung eintreten zu lassen. Die lange Dauer der Verwandlung schnitte unmittelbar vor der Katastrophe den fünften Akt in zwei Teile und zerstörte mithin die sichere Wirkung des Schlusses. Die unwahrscheinliche Inszenierung dieses Schlusses kommt indes dem Zuschauer und Leser rasch zum Bewußtsein; Ursache ist einzig und allein die Dekoration. Und mit Bedauern sieht man durch sie ein Werk geschädigt, das bei weniger wirklichkeitstreuer Inszenierung reiner ausklingen könnte.

Wenn die dekorativen Gebräuche der Illusions-

bühne von heute sogar einem Stücke schaden, das für sie geschrieben ist, um wieviel schädlicher müssen sie einem dramatischen Kunstwerk werden, das eine weit beweglichere, mit reichstem Szenenwechsel arbeitende Bühne zur Voraussetzung hat! Shakespeares Dramen werden durch eine Inszenierung, die naturalistische Wirklichkeitstreue beobachtet, schlimm beeinträchtigt. Mutete doch die Bühne des elisabethinischen Zeitalters der Phantasie des Zuschauers all das zu, was heute mühselig mit kostspieligstem Apparate vor die Augen des Publikums hingestellt wird. Gerade die neuesten Forschungen lassen Shakespeares Bühne wieder viel beweglicher, freier und weit weniger illusionistisch erscheinen, als selbst noch vor kurzem angenommen worden war. Der zirkusartige Theaterbau der Zeit Shakespeares ist ja leider nur vermutungsweise zu erschließen. Mit einiger Sicherheit jedoch darf heute gesagt werden, daß Shakespeares podiumartig in den Zuschauerraum hineinragende Bühne durch einen Vorhang oder durch ein System von Vorhängen nicht in ihrem ganzen Umfang zu verhüllen war, daß im allgemeinen die Schauspieler am Ende einer Szene die Bühne verlassen, daß Tote hinausgetragen und alle Dekorationsstücke, wie Tische, Stühle, Bänke, vor den Augen der Zuschauer auf die Bühne gebracht und weggeschafft werden mußten. Nur die »Unterbühne«, die Nische, den Alkoven oder Korridor, der in der hinteren Wand der Hauptbühne zwischen den beiden Eingangstüren sich befand, konnte ein Vorhang abschließen. Sie diente als Schlafzimmer, Zelt, Gefäng-

nis, Laden, Grab, während die über ihr befindliche nischenartig vertiefte Galerie der »Oberbühne« Zinnen von Schlössern und Städten, Fenster, Terrassen, Balkons darzustellen hatte.

Die naturalistischen Theatertechniker sind freilich längst bemüht, den Anforderungen shakespearescher Stücke und ihres raschen Dekorationswechsels gerecht zu werden und dabei den Eindruck der Illusionsbühne zu wahren. Das bekannteste Mittel, der modernen Bühne im Handumdrehen ein neues Gesicht zu geben, ist Lautenschlägers Drehbühne. Unter Possarts Intendanz wurde sie für Aufführungen von Stücken Mozarts im Jahre 1896 zum erstenmal angewandt. Eine kreisförmige Scheibe ist um ihre Mittelpunktsachse drehbar; auf keilförmigen Abschnitten dieser Scheibe, die mit ihrem vorderen Kreissegment in die Bühnenöffnung hineinpassen, werden die einzelnen Szenen aufgebaut. Eine Drehung der Scheibe genügt, um die Szenen untereinander wechseln zu lassen. Natürlich entspricht die Drehbühne ihrem Zwecke nur, wenn sie eine genügende Größe hat. Denn am besten erstellt man auf ihr mindestens alle Szenen eines Aktes, ja, wenn es angeht, sogar sämtliche Szenen eines Stückes. Ein Umbau auf den Teilen der Drehbühne, die dem Publikum nicht zugewendet sind, ist nämlich während des Spiels wegen des Lärms, den er verursacht, so gut wie unmöglich. Nimmt man ihn vor, während die Bühne durch den Vorhang abgeschlossen ist, so wird die Pause verlängert und der Zweck der Drehbühne verfehlt. Darum errichtet Max Reinhardt auf der Drehbühne des »Deutschen Thea-

ters« bis zu sieben Szenen auf einmal. Wer nicht mit gleicher Geschicklichkeit die Drehbühne zu verwerten weiß, wird bald von ihr abkommen. Tatsächlich wird sie auf vielen Theatern, die sie besitzen, weniger benutzt, als man meinen sollte. Manche Theaterleiter finden sie überhaupt zwecklos und verzichten darum gern auf sie.

Gewisse Nachteile der Drehbühne sind in Brandts Idee einer Reformbühne überwunden. Brandt möchte auf beiden Seiten der Bühne »Nebenbühnen« einrichten. Sie sind durch Schiebetüren und schalldämpfende Vorhänge vom Bühnenraume abgeschlossen; auf ihnen darf darum während des Spiels gearbeitet werden. Ein leicht fahrbares Plateau, ein »Wagen«, von der Breite der Bühnenöffnung und von einer Tiefe von fünf bis acht Metern kann von jeder der beiden Nebenbühnen in wenigen Sekunden auf die Bühne gerollt werden. Gespielt wird entweder auf dem Bühnenpodium selbst oder abwechselnd bald auf dem einen, bald auf dem anderen Wagen. Vor allem sind Innenräume auf solche Weise leicht und schnell auf die Bühne zu bringen. Allein bisher dürfte noch kein Theater zwei Nebenbühnen aufweisen; sie nehmen einen sehr großen Raum ein und verlangen eine außerordentliche Verbreiterung des Theatergebäudes. Von den Königlichen Theatern in Berlin, an denen Brandt selbst wirkt, hat das Schauspielhaus eine einzige Nebenbühne, deren Bau bedeutende Opfer forderte. Der Wagen dieser Nebenbühne wird mit elektrischer Kraft bewegt. So einfach und bequem seine Benutzung sich gestaltet, er verwirklicht Brandts Gedanken doch nur in unvollkommener

Weise. Denn es liegt nahe, daß nur zwei Nebenbühnen einen raschen Wechsel der Dekoration möglich machen, während eine allein stets bedingt, daß eine um die andere Szene auf der Bühne selbst auf- und abgebaut werde.

Ein drittes, noch kostspieligeres Mittel raschen Szenenwechsels ist die Einrichtung einer versenkbaren Bühne. Das Wiener Hofburgtheater kann einen großen Teil der Bühne versenken. Leider ist durch einen Fehler im Bau des Theaters — durch die allzu hohe Anlage der Heizung — der Vorteil dieser Einrichtung wesentlich beeinträchtigt. Die versenkbaren Teile können nur wenige Meter tief herabgelassen werden; deshalb ist es unmöglich, größere Versatzstücke verschwinden zu lassen. Sie müssen weggetragen werden, ehe das Podium sich hinabbewegt. Die Bewegung des ganzen Apparates wird mit hydraulischer Kraft besorgt.

Weiterer technischer Kunstgriffe, die samt und sonders dem Zwecke schnellen Szenenwechsels dienen — zu ihnen gehört auch die neuartige Gitterträgereinrichtung des neuen Kölner Stadttheaters —, sei hier nicht gedacht. Es genügt festzustellen, daß alle diese Einrichtungen sehr kostspielig und nur in der Hand äußerst gewandter und kundiger Theaterleiter wirklich zweckmäßig zu verwerten sind. Sie alle bedeuten wesentliche Fortschritte der Bühnentechnik; aber sie rufen noch nach Vervollkommnung und lösen das Rätsel einer Bühne, die vollen Wirklichkeitseindruck mit raschester Beweglichkeit verbinden soll, nicht vollständig.

Man braucht den Weg, den die Erfinder der angeführten technischen Verbesserungen beschreiten, nicht völlig aufzugeben und kann trotzdem die Frage aufwerfen, welche Gefahren für die Bühnenwirkung aus einseitiger Verfolgung der illusionistischen Mittel sich ergeben können, besonders wenn Stücke zu inszenieren sind, die einer durchaus nicht naturalistischen Kunstanschauung angehören. Die Gefahr, Hemmungen zu schaffen, ist – wir haben es gesehen – auch bei naturalistischen Dramen nicht ausgeschlossen. Sie besteht dauernd bei den Dramen Shakespeares und seiner Nachfolger. An irgendeiner Stelle gerät da immer die illusionistische Technik mit dem Kunstwerk in unversöhnlichen Gegensatz. Von unnötigen Ungeschicklichkeiten sei hier ganz abgesehen. Zu ihnen zählt die Darstellung der Zwingerszene in einer der neuesten Einrichtungen von Goethes »Faust«. In der Mitte der Bühne ist eine praktikable Treppe angebracht; sie soll andeuten, daß vom Zwinger der Weg in das Städtchen aufwärts führe. Wenn Margarethe ihr Gebet beendet hat, steigt sie auf der Treppe stadtwärts empor. Die Treppe selbst aber setzt sich in den gemalten Prospekt fort; und der Zuschauer wird das ängstliche Gefühl nicht los, daß Margarethe, ehe der Vorhang fällt, vor dem gemalten Prospekt haltmachen müsse. Ein schallendes Gelächter wäre die Folge. Dergleichen unnötige und bedenkliche Szeneriewirkungen sind heute ebenso beliebt wie die erdrückend echte architektonische Ausstattung von Prunkräumen. So bemüht sich der Theatermaler, Schillers »Fiesco« in strengst stilisierte Renaissance-

räume zu verlegen. Schiller hat sicher sein Stück niemals für solche Umgebung gedacht. Die Anachronismen des »Fiesco« treten in diesem Rahmen nur noch greller hervor: die Jesuitenkirche in dem Genua des Andrea Doria; oder die Silhouette oder die Schokolade.

Vordringliche Gestaltung des architektonischen Rahmens steht der künstlerischen Wirkung eines Dramas ebenso hinderlich im Weg wie überstarke Verwendung der Komparserie; sie ist gleichfalls ein beliebter Mißbrauch naturalistischer Bühnenregie im klassischen Drama. Die Komparserie bewegt sich heute oft so lärmend auf der Bühne, daß man des Dichters Wort kaum versteht.

Das Problem, das hier verborgen liegt, hat Adolf Hildebrand jüngst scharf umschrieben: es gilt, »das Maß zu finden für den Augeneindruck, insoferne es nur die Situation stützt, nicht aber die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und abzieht«.[103] Hildebrand exemplifiziert: Als Savonarola auf dem Platz der Signoria in Florenz verbrannt wurde, da war das Publikum von dem miterlebten Vorgang so hingerissen, daß es die Piazza nur als den gewohnten äußeren Rahmen empfand. Wer Savonarolas Tod auf die Bühne bringt, muß folgerichtig auf eine wahrheitsgetreue Piazza della Signoria verzichten. Nur soweit sie erklärender individueller Rahmen ist, kommt sie für ihn in Betracht. Nicht die Wirklichkeit, die allein für das ruhig beschauende Auge ins Gewicht fällt, sondern der Zustand dramatischen Miterlebens gibt das Maß.

Dem Streben, volle Wirklichkeit auf die Bühne zu

bringen, stehen obendrein grundsätzliche Eigenheiten in der Einrichtung unserer meisten Bühnen im Wege. Ein Theaterarchitekt wie Karl Moritz erklärt ohne Rückhalt, es sei unmöglich, auf unserer Bühne Wirklichkeit vorzutäuschen. Ihr Prinzip sei eine perspektivische Wirkung, die für die Mehrzahl der Zuschauer nur Verzerrungen liefere. Für alle Zuschauer aber ergäben sich lächerliche Widersprüche zwischen den Personen, die im Hintergrund einer ins Freie verlegten Szene auftreten, und ihrer perspektivisch verkleinerten Umgebung.

Richard Wagner dachte noch, den Schluß des »Rheingolds« in folgender Weise inszenieren zu können: über einen praktikabeln Regenbogen ziehen die Götter in Walhall ein. Walhall selbst erscheint in perspektivischer Verkleinerung auf dem Schlußprospekt. Je weiter die Götter schreiten, desto unmöglicher wird das Verhältnis ihrer Gestalten und der Maße des Schlußprospektes. Jetzt begnügt man sich meist, den Regenbogen mit dem Reflektor an die Hinterwand zu werfen und wahrt auf solche Weise den nötigen Zwischenraum von Burg und Göttern.

Die perspektivische tiefe Bühne ist ein Erbstück der Renaissance und des Barocks. Auf allen Gebieten schwelgt die Kunst jener Zeit in den Wirkungen der neuentdeckten Perspektive. Malte man damals doch sogar perspektivische Architektur an Kirchenwände. Das Renaissance- und Barocktheater knüpfte zwar an die kurze und breite Bühne der Antike an; tatsächlich aber vertiefte es diese außerordentlich und schuf auf solchem Wege das perspektivische Guckkastenthea-

ter, mit dem auch wir heute uns zumeist noch zu behelfen haben.

In neuester Zeit hat man sich entschlossen, auf die perspektivischen Wirkungen einer tiefen Bühne zu verzichten und an Stelle des Guckkastentheaters ein kurzes Relieftheater zu setzen. Weitere künstlerische Erwägungen kamen hinzu: das Relieftheater ist besser geeignet, eine Bildwirkung im Sinne malerischer Kunst zu gewähren. Nur wenn der Bühnenraum keine große Tiefe hat, verbinden sich Hintergrund und bewegte Menschengestalt zu zusammenhängender Linienwirkung. Dem bildartigen Eindrucke widerstrebt ferner jede diagonal ins Bühnenbild führende Gestaltung; darum dient ihm die Reliefbühne mit ihrer Neigung, alle architektonischen Elemente parallel zur Bildebene zu legen.

Besonders günstig ist die Bildwirkung der Reliefbühne, wenn nur wenige Personen auf der Bühne erscheinen. »Nichts«, sagte Schumacher bei der Begründung seiner Inszenierung des »Hamlet«, »ist einer geschlossenen Bildwirkung feindlicher, als wenn die handelnden Personen klein in großem Raume stehen. Dann muß die Feinheit der Linie allen intimen Bewegungen des Schauspielers verloren gehen, da sich diese Bewegungslinien gegen die übergroßen gleichgültigen oder ablenkenden Linien ringsum nicht behaupten können.«

Nun mag es ja vielen problematisch erscheinen, ob die Wirkung des Bühnenbildes von den Gesetzen der Malerei und Reliefplastik bedingt werde. Mindestens ist der Einwand nicht leicht abzuweisen, daß die Bühne

ihre eigenen Normen habe und daß diese Normen nicht aus der Welt bildender Kunst ohne weiteres übertragen werden dürfen. Auch muß zugegeben werden, daß das Relieftheater nicht der beste Raum für die Entfaltung von Massenszenen sei. Dagegen bleibt unbestrittener Gewinn des Relieftheaters, daß die Mimik des Schauspielers in ihren feinen und feinsten Abschattungen vor dem nahen Hintergrunde weit besser zur Geltung kommt als in einem großen Raum mit weit entferntem Hintergrund. Ferner dient das Relieftheater auch der Akustik und verhindert, daß das gesprochene Wort sich aus Raumüberfluß verflüchtige.

Dunkel dürften die Vorteile der Reliefbühne schon den Dramaturgen vorgeschwebt haben, die in der ersten Hälfte und am Ende des 19. Jahrhunderts für eine Wiederbelebung der Shakespearebühne eintraten. Freilich war ihnen Hauptsache, rascheren Szenenwechsel bewerkstelligen zu können. Und Hand in Hand mit diesem Wunsche ging die Absicht, die Bühne von dem Druck der Wirklichkeitswirkungen zu befreien, sie unabhängig zu machen von dem Zwange der Illusion.

Romantische Dichter schritten da voran: Tieck, der in seiner Novelle »Der junge Tischlermeister« (1836) den Gedanken einer zeitgemäßen Shakespearebühne vortrug und kurz darauf (1843) im Potsdamer Schloß den »Sommernachtstraum« auf einer Art altenglischer Bühne aufführte; Immermann, der eine breite, kreissegmentartige Bühne plante, an deren Peripherie die Zuschauer sitzen sollten, und an sie ganz im Sinne shakespeareschen Brauches eine

Hinterbühne anschloß. Schinkel trug sich mit verwandten Plänen. Doch erst 1889 fand endlich in München unter Perfalls Leitung und nach Anordnungen von Jocza Savits und Karl Lautenschläger die modernisierte Shakespearebühne ihre Verwirklichung: Halbkreisförmig ward eine Vorbühne in den Zuschauerraum hinausgebaut; aller Seitendekorationen bar, diente sie für neutrale Szenen, vor allem für sämtliche Szenen, die sich im Freien abspielen. Den Hintergrund bildete ein gemalter Palastbauprospekt, dessen Mittelfeld durch Vorhänge verschlossen war. Hinter den Vorhängen befand sich, um einige Stufen erhöht, die Hinterbühne. Sie diente besonders für Innenszenen. Große Schnelligkeit des Szenenwechsels war auf diesem Wege erreicht, zugleich der Anspruch auf Illusionswirkung aufgegeben. Doch bald kam man, um der Wirklichkeit sich wieder mehr zu nähern, von der ursprünglichen Einfachheit ab und zerstörte dadurch das Prinzip der Shakespearebühne ebenso wie ihre praktische Verwendbarkeit.

Ähnlich der Münchener Shakespearebühne und doch in wesentlichen Zügen grundverschieden von ihr, vor allem aber bühnentechnisch und künstlerisch weit klarer des Zieles bewußt, war das Münchener Künstlertheater vom Sommer 1908, eine Schöpfung von Georg Fuchs und Max Littmann. Rascher Szenenwechsel sollte auch hier erreicht werden, auch hier wurde auf vollständige Illusion verzichtet, vor allem aber hatte man es auf die künstlerischen Wirkungen einer Reliefbühne abgesehen. »Die Bühne dient lediglich als Rahmen für das Drama«: so lautete der Ziel-

gedanke. Dieser Rahmen verzichtete auf alle Tiefe: Vorbühne, Mittelbühne und Hinterbühne nahmen zusammen nur 8·7 Meter an Tiefe in Anspruch. Gewöhnlicher Spielraum war die Mittelbühne. Seitlich und oben eingefaßt von einem architektonischen Portal, frei von allen Kulissen und Soffiten, diente sie mit ihren Türmen und Fenstern ebenso der Darstellung von Innenräumen wie von Szenen im Freien. Die Hinterbühne ward nur einbezogen, wenn Fernbilder zu erstellen waren, beim Osterspaziergang von Goethes »Faust« z. B. oder beim Prolog im Himmel, endlich wenn rascher Ortswechsel bedingte, daß bald vorn, bald hinten gespielt werde. Der Gegensatz zum Brauch der Shakespearebühne ist augenfällig: das Theater Shakespeares verwertete in alter und neuer Zeit die Hinterbühne für Innenszenen; das Münchener Künstlertheater benutzte sie, wenn größte Raumentfaltung nötig war, und zwar fast ausschließlich für Darstellung von Landschaftsbildern.

Die geringe Tiefe der Bühne soll vor allem den Eindruck wachrufen, daß man die Bühnenfiguren und den Hintergrund, von dem sie sich abheben, wie ein Relief an der Wand vor sich erblicke. Zu diesem Zwecke sind die Kostüme in Form und Farbe auf Wirkung im Raume berechnet. Die Domszene des »Faust« ist in der Münchener Inszenierung wohl eines der interessantesten Experimente einer Reliefbühne. Kein in gotischem Stile gehaltenes Kircheninnere, keine Kostümfiguren in den farbenreichen Trachten der Zeit sind hier zu schauen. Die ganze Bühne ist in tiefes Dunkel gehüllt, nur im Vordergrund herrscht mattes

Dämmerlicht. Ein viereckiger Pfeiler, schlank emporsteigend, verliert sich in der Dunkelheit. An ihn lehnt sich Gretchen. Neben ihr stehen nur wenige Personen auf der Bühne; sie sind in graue Gewänder gekleidet, ihr Antlitz ist dem Hintergrund zugekehrt. Eindrucksvoll ist mit all diesen Mitteln die Tiefe des Kirchenschiffs angedeutet. Und um den Eindruck des Räumlichen noch zu verstärken, sind auf der Hinterbühne einige Kerzen verteilt, die aus dem Finstern hervorglühen.

Das Münchner Künstlertheater hat ohne allen Zweifel bewiesen, welche starken Wirkungen die Reliefbühne durch Mittel der Andeutung und trotz allem Verzicht auf Wirklichkeitstreue erzielen kann. Selbstverständlich indes offenbarten sich bei diesem ersten Versuche auch einige Fehlgriffe und Mängel. Die Kritik hob sie scharf, fast überscharf hervor. Der Wechsel der Dekorationen beanspruchte gelegentlich viel Zeit, die Zwischenakte erreichten eine bedenkliche Länge. Die seichte Bühne zwang die auftretenden Personen im Gänsemarsch einzuziehen, veranlaßte Gretchen, einmal nach der Seite und nicht geradeaus zu schreiten. Daß die Reliefbühne versagt, wenn größere Menschenmengen auf ihr sich zu bewegen haben, ließ sich leicht erkennen; daß Massenszenen ihr widerstreben, wurde ja schon oben angemerkt. Endlich scheint das Münchner Künstlertheater in der Inszenierung von Goethes »Faust« gewisse künstlerische Gesichtspunkte nicht genügend beachtet zu haben, die streng zur Reliefbühne und zu der mit ihr verschwisterten Bildwirkung gehören. So hat man gegen die Mün-

chener Inszenierung des »Faust« den Einwurf erhoben, daß ihr die wünschenswerte Einheitlichkeit der Bühnenbilder mangle. Die einzelnen Szenen seien nicht wechselseitig aufeinander abgestimmt, wie die Bildwirkung der Reliefbühne es erfordere. Solche Vereinheitlichung der gesamten Dekorationswirkung schwebte mindestens dem Manne vor, der vor nicht langer Zeit als erster für die Bildwirkung der Bühne sich eingesetzt hat und der auch als Anreger und Wegweiser von den Unternehmern des Münchner Künstlertheaters angerufen wurde. Edward Gordon Craigh erblickte in der Dekoration lediglich ein Mittel, durch Farbenstimmungen die Phantasie anzuregen. Die Farbe soll Gefühlsassoziationen erzeugen. Er stellte im Winter 1904–05 in verschiedenen deutschen Städten Entwürfe für Szenen und Kostüme aus und versuchte dabei, die Ausstattung eines einzelnen Kunstwerks in Farben gleichsam durchzukomponieren. Graf Keßler sagt von Craighs Inszenierung des »Faust«: »Die bedrückende Enge der Kerkermauern gibt das Grundthema für Gretchen im letzten Akt des ersten Teiles von ‚Faust‘. Dann sucht er Farbenakkorde, die bei jedem Hin und Her auf der Bühne schön bleiben, oder solche, deren Stimmung er der Dichtung folgend variieren kann: dunkle Trauertöne, Braun, Purpur, Schwarz im Hintergrunde, von zarten Freudenfarben überstrahlt. Dann kommt das Dunkle vor, in das Lichte, Helle eindringend. Und plötzlich bei der Katastrophe tönt der Akkord ins Gegenteil, schwer lastend, unheilvoll von Dur in Moll übergeführt.«

Fritz Schumachers Inszenierung des »Hamlet« scheint das Problem, durch künstlerische Farbenabstimmung der einzelnen Szene oder einer Reihe von Szenen, das Problem also der farbigen Durchkomponierung eines Dramas, weit glücklicher und erfolgreicher zu lösen als der »Faust« des Münchener Künstlertheaters. Selbstverständlich soll auch bei Schumachers Versuch der Phantasie des Zuschauers nicht in möglichst wirklichkeitsgetreuer Ausstattung, sondern nur in der künstlerischen Farbenabstimmung eine Stütze erstehen. Auf Assoziationswirkung ist es auch hier abgesehen. Vor allem aber ist ein feiner und echter Künstler hier bestrebt, den Geist des Dramas von Hamlets Schicksalen zu erfassen. Gleiches suchte Craighs »Faust« zu erzielen. Schumacher erreicht mit den Mitteln seiner Kunst, was Herder einst vergeblich in Worte zu bannen suchte. In dem Aufsatz »Shakespeare« der Blätter »Von deutscher Art und Kunst« rief Herder 1773 sehnsuchtsvoll aus: »Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die ... jedes Stück Shakespeares beherrscht und wie eine Weltseele durchströmt, zu bemerken!« Diese Hauptempfindung gibt Schumacher in seiner Sprache, in der Sprache der Farben und Formen, wieder. Er wollte den »zeitlosen, unhistorischen, monumental-heroischen Charakter des Shakespeareschen Werkes« treffen und sich dabei auf schlichte große Wirkungen beschränken. Er fühlte sich dabei nur als Interpret des dramatischen Kunstwerks, ließ die architektonischen Motive niemals Selbstzweck werden, sondern stimmte sie zu farbigen Begleitklängen der Worte des Dich-

ters herab. In der Durchbildung der Einzelheiten arbeitete er nur heraus, was der Verlauf der Handlung als notwendiges Etwas fordert. Eigene Zutaten dekorativer Phantasie ließ er möglichst zurücktreten.

So wurde das technische und dekorative Problem aus dem Geist der Dichtung heraus gelöst. Nicht eine Shakespearebühne, die für alle Werke Shakespeares taugt, sondern ein Rahmen, der einzig und allein dem »Hamlet« dient, ist von vornherein Schumachers Absicht. Wirklich entpuppte sich die feinempfundene, der Handlung und ihrem Geiste in echter Einfühlung sich anschmiegende Formen- und Farbenabstimmung der Dekorationen als ausgezeichnetes Mittel, der Dichtung zum vollen Verständnis zu verhelfen. Hatte doch auch Schumacher das Glück, in Leonhard Fanto einen Genossen zu finden, der in der Auswahl und Farbengebung der Gewänder den Grundton und den leitenden Gedanken der ganzen Inszenierung zu treffen verstand. Mit der echt österreichischen Gabe ausgestattet, ein künstlerisches Problem zu erfühlen und ihm taktvoll zur Verwirklichung zu verhelfen, paßte Fanto dem norddeutschen Künstlergenossen und seiner Absicht sich und sein Schaffen an.

Eine einläßliche Beschreibung der Dekoration Schumachers bliebe ohne bildliche Wiedergabe an dieser Stelle schemenhaft.[104] Nur ein paar Andeutungen mögen die technischen Kunstgriffe erläutern. Wenige feste Bauten stehen auf der Bühne; sie sind in fast allen Szenen verwertbar und stören in keiner. Gleich in der ersten Szene des Stückes zieht sich im Hintergrund der sehr wenig tief gehaltenen Bühne parallel zum

Bühnenportal eine Erhöhung über die ganze Breite des Podiums; zu ihr führen Stufen empor. Rechts wird sie durch einen turmartigen Bau abgeschlossen, links verläuft sie hinter die Bühne. Scharf sich abhebend von dem Schlußprospekt, der den dunklen Nachthimmel versinnbildlicht, stellt diese Dekoration die Terrasse des Schlosses Helsingör vor. In verschiedenster Verwendung kehren die festen Bauten wieder. Sie geben eine diskrete Einfassung, wenn der Hintergrundprospekt eine ferne Landschaft darstellt. Sie lassen sich aber auch glücklich für Innenszenen benutzen, sobald ein größerer Raum benötigt wird. Ein bogenförmig ausgebuchteter Bau im Hintergrund, das einzige umfänglichere Versatzstück, das Schumachers »Hamlet« benötigt, läßt den Saal, in dem vor dem Hofe Theater gespielt wird, trotz der geringen Tiefe groß erscheinen; Stufen und Turm sind auch da wirkungsvoll verwertet. Kleinere Gemächer zu erstellen, benützt Schumacher schwere, in dunklen Tönen gehaltene Samtvorhänge, die von oben und von den Seiten das Bühnenbild bald verengen, bald vergrößern. Sie vor allem erwecken den Eindruck eines Bildes durch das Rahmenhafte ihrer Form. Die Fußrampenbeleuchtung, die um ein gutes Stück näher an die Dekoration herangerückt wurde, verbirgt sich obendrein hinter einer dunklen, in gerader Linie über die Bühne hinlaufenden Verkleidung, so daß der Bildrahmen auch an der unteren Seite sich geltend machen kann. In diesem Rahmen läßt sich mit wenigen Prospekten und Versatzstücken ein Zimmer oder ein Korridor auf die Bühne zaubern.

Dank der einfachen technischen Einrichtung sind die Pausen zwischen den einzelnen Bildern nicht viel länger als bei Verwertung einer Drehbühne. Der rasche Wechsel der Szenen ist um so bemerkenswerter, da die Dresdner Hofbühne vorläufig aller neueren technischen Erleichterungen des Theaterbetriebs entbehrt.

Am schwierigsten gestaltete sich bei der geringen Tiefe der Bühne Schumachers die Beleuchtung. Die kurze Reliefbühne legt ihr starke Hindernisse in den Weg. Nur das in rechter und genügend großer Entfernung angebrachte Licht nimmt der Leinwand, besonders der großen Ebene des Schlußprospektes, ihre Falten, beseitigt überhaupt den Eindruck bemalter Flächen. Ferner wirft eine Fußrampenbeleuchtung, die unmittelbar vor dem Schauspieler angebracht ist, Schlagschatten auf einen nahen Hintergrund, und – was noch schlimmer ist – sie beleuchtet wohl den Körper, nicht aber den Kopf des stehenden Schauspielers. Solche Schwierigkeiten haben bei der Inszenierung des Dresdner »Hamlet« sich mehrfach geltend gemacht, sie wurden jedoch zum überwiegenden Teile dank dem Geschick und der Erfahrung des technischen Oberinspektors Hasait siegreich überwunden. Doch vielleicht sollte eine antiillusionistische Bühne überhaupt darauf verzichten, in der Beleuchtung Wirklichkeitseffekten nachzueifern.

Schwer fällt es auch dem Schauspieler, der an eine große und weite Bühne gewöhnt ist, den ruhigen Ton des Reliefbildes zu treffen. Selbstverständlich verträgt die Reliefbühne, die den feinsten Abschattungen

der Mimik und Bewegung einen wirksamen Hintergrund leiht, keine starke Aktion. Die strenge Stilisierung, die auf der Reliefbühne unerläßlch ist, leuchtet dem darstellenden Künstler aber noch rascher ein als dem Zuschauer, der an naturalistisches Bühnentreiben gewöhnt ist. Die Mehrzahl der Einwürfe, die im Dresdener Publikum hervortraten, richtete sich gegen die nicht genügende Wirklichkeitstreue. Man empfand z. B. Hemmungen, wo man von der naturalistischen Bühne her an größere Menschenmengen gewöhnt war, d. h. man stellte die Forderungen der Illusionsbühne an eine nichtillusionistische Inszenierung. Gewiß ist es schlimm, wenn – wie oben erwähnt wurde – auf einem Theater, das nach Ausstattung, Bühnentechnik, Spiel ganz auf Nachbildung der Wirklichkeit hinstrebt, vermöge der schließlich doch unwirklichen Gestalt der Bühnenform da und dort vom Brauche und von der notwendigen Erscheinung des Alltagslebens abgegangen werden muß und dadurch eine mühsam erbrachte Illusion an Hemmungen scheitert. Wer indes, wie Schumacher oder die Vorkämpfer des Münchener Künstlertheaters, Verzicht auf vollen Wirklichkeitseindruck zu einem Leitgedanken seiner Bühne macht, sollte dem Einwande, solche Hemmungen zu erzeugen, denn doch nicht immer ausgesetzt sein. Nicht an dem Kunstwerk und seiner szenischen Gestaltung, sondern meist nur an dem Publikum liegt es, wenn Hemmungen von der nichtillusionistischen Reliefbühne ausgelöst werden.

Es gilt, das Publikum langsam wieder daran zu gewöhnen, daß Wirklichkeitseindruck und Bühne nicht

untrennbare Dinge sind, ebenso wie man es langsam zu einer naturalistischen Szenerie erzogen hat. Vergebliche Mühe wäre es allerdings, wenn man sich begnügte, auf klassische und romantische Verurteilung der Bühnenillusion zu verweisen und an Schillers Worte zu erinnern, daß die dramatische Muse »die Täuschung, die sie schafft, Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt«. Denn unser Theaterpublikum ist nachgerade gewöhnt, Schillers Dichtungen in wirklichkeitstreuer Darstellung auf der Bühne zu sehen. Und in romantischer Dramatik erblickt es nur Wahn und Dunst, Nebelei und Schwebelei. Doch etwas näher sollte dem Bewußtsein des Publikums gerückt werden, daß komische und tragische Bühne aller Zeiten mit der Bühnenillusion gespielt hat. Nicht bloß die aristophanische und die shakespearische Komödie gestattet sich, mit einem Ruck in dem Zuschauer das Bewußtsein wachzurufen, daß er nicht Wirklichkeit, sondern Theaterspiel vor sich hat. Wie Fabio in »Was ihr wollt« angesichts der tollen Streiche Malvolios ausruft: »Wenn man dies auf dem Theater vorstellte, so tadelte ich es vielleicht als eine unwahrscheinliche Erdichtung«, so verweist der Patriarch von Jerusalem den Tempelherrn in Lessings »Nathan«, ungewiß, ob ihm »ein Faktum oder ein Hypothes« in des Tempelherrn anklagender Frage vorgelegt worden sei, auf das Theater, »wo dergleichen pro Et contra sich mit vielem Beifall könnte Behandeln lassen«. Weiß er doch nicht, ob man ihn vielleicht nur »mit einer theatralschen Schnurre« zum besten habe. Wie

in Shakespeares Lustspiel wird hier dasselbe Spiel mit der Bühne und ihrer Illusion getrieben, zu dem auch die auf der komischen Bühne oft gestellte Frage zählt: »Hältst du mich für einen Theateronkel?«

Ebenso ist es durchaus nicht bloß Eigenheit der komischen Bühne des Aristophanes, Shakepeares, Holbergs, Goethes, der Romantiker, auf der Bühne von der Bühne zu reden, das aufgeführte Stück im Stücke selbst zu kritisieren, auf das Theater wieder ein Theater und sein Publikum zu stellen und in solchen Spiegelwirkungen Wirklichkeit und Spiel bunt wechseln zu lassen. Und vor allem sind solche Taten nicht bloß von ehedem, solche Scherze gibt es auch heute noch auf komischer wie auf tragischer Szene. Kein Dichter der Gegenwart aber neigt ihnen gleich stark zu wie Arthur Schnitzler.

Schon Schnitzlers Vorliebe für das Puppenspiel beweist, wie wenig Wert er, der doch auch vom Naturalismus ausgegangen ist, auf die Erzielung des Wirklichkeitseindrucks im Rahmen der Bühne legt. Seine ernste Dramatik strebt allenthalben auf die Spiegelwirkungen aristophanischer, shakespearischer, holbergischer, tieckischer Komik hin. Im »Zwischenpiel« entspinnt sich in dem Augenblick, da der dramatische Konflikt sich mehr und mehr zuspitzt, zwischen dem Helden und seinem dichtenden Freunde Albertus ein Dialog, in dem doch auch nur die alte Frage nach dem Theateronkel eine feine und geistreiche Umformung erfährt: »Du bist ja ein Dichter, ein Seelenkünder – erkläre das doch den Leuten, die es nicht verstehen wollen«, sagt Amadeus. Albertus

erwidert: »... wenn du Wert darauf legst, so mache ich einfach ein Stück daraus. Dann werden sie ohne weiteres diese Art von Ehe begreifen – wenigstens von halb acht bis zehn ... In einem Stück kann ich ja den Fall viel klarer darstellen, als er sich tatsächlich präsentiert, ohne das überflüssige episodische Beiwerk, mit dem uns das Leben verwirrt«. Weitere, die Illusion zerstörende Scherze, die in demselben Drama und in anderen Bühnenversuchen Schnitzlers ihren Platz fanden, seien hier nicht gebucht; nur der stärksten und schärfsten Ausprägung, die das Spiel mit der Bühne durch Schnitzler erfahren hat, sei noch gedacht, des »Grünen Kakadu« (1899). Geistvoller und doch auch bühnengemäßer hat keiner seiner Vorgänger die dramatische Spiegelwirkung herausgebracht. Selbst das Muster- und Meisterstück romantischer Komik, der »Gestiefelte Kater« von Tieck, erscheint beinahe plump und unbeholfen neben Schnitzlers bühnensicherem Spiel mit der Illusion.

»Groteske in einem Akt« nennt sich das Stück. Es spielt in Paris am Abend des 14. Juli 1789 und beginnt, kurz ehe die Nachricht von der Erstürmung der Bastille die Stadt durcheilt. Ein verkrachter Theaterdirektor hat eine Spelunke als Theater – wir würden heute sagen: als Kabarett – eingerichtet. Die Schauspieler und Schauspielerinnen mimen Beutelschneider, Zuhälter, Dirnen. Das Publikum sitzt unter ihnen. Mit behaglichem Gruseln kann es alle Schrecken unmittelbaren Zusammenseins mit Lumpen und Verbrechern auskosten und dabei jeden Augenblick sich selbst beruhigend versichern, daß

alles nur Spiel sei. Die Illusion ist aufs höchste gesteigert, da die hemmenden Wirkungen des Bühnenraumes gänzlich fehlen; und doch kann eben diese höchstgesteigerte Illusion nie dauernd bestehen, da jedermann den Künstlerscherz durchschaut. Dies stete Hin und Her der Stimmung wird noch bewegter durch die Revolutionsluft, in die alles getaucht ist. Die Vicomtes, Marquis und Marquisen, die das Publikum bilden, bekommen frechste Worte zu hören. Ists Ernst oder Maskerade, wenn der Wirt die Hochadeligen duzt? »Sie werden unheimlich witzig, diese Leute«, meint einer aus dem Publikum. »Warum unheimlich?« erwidert ein anderer. »Mich beruhigt das sehr. Solange das Gesindel zu Späßen aufgelegt ist, kommts doch nicht zu was Ernstem.« Und wie hier alles in wechselnden Farben schillert, so bewegt sich in dem Kreise der Dirnen, die von Schauspielerinnen nur gespielt werden, eine ci-devant-Marquise, die in ihrem Innersten eine weit echtere Dirne ist als alle dargestellten; sie ist zum erstenmal in dem Spelunkenkabarett, aber sie fühlt sich da wie zu Hause und plätschert mit Behagen in dem gemimten Kaschemmensumpf.

Das Spiel der Strolche wird immer naturwahrer. Ein Ängstlicher aus der Gruppe der Kavaliere flüstert: »Es ist erschreckend, . . . die Leute meinen es ernst.« Die Revolutionsphrasen klingen so bedrohlich; die Illusion steigt. Da erscheint Henri, der Star der Truppe. Er erzählt mit allen Zeichen der Wahrheit, daß er seine Frau mit dem Herzog von Cadignan überrascht und den Herzog getötet habe. Alle wissen,

wie sehr er seine Frau liebt, wie eifersüchtig er ist und wieviel Grund zur Eifersucht seine Frau ihm gibt. In demselben Augenblick dringt die Nachricht, daß die Bastille erstürmt sei, in die Spelunke. »Freiheit, Freiheit!« dröhnt es durchs Haus. Alle Bande scheinen gelöst. Der Wirt und Theaterdirektor, überzeugt, daß Henri wirklich der Mörder Cadignans sei, meint, nun, nach dem Fall des Bollwerks der Tyrannei, brauche die Ermordung eines Herzogs nicht weiter Geheimnis zu bleiben: »Jetzt brauchst du dich nicht mehr zu fürchten,« ruft er Henri zu, »jetzt kannst dus in die Welt hinausschreien. Ich hätte dir schon vor einer Stunde sagen können, daß sie die Geliebte des Herzogs ist.« Entsetzt schreit Henri auf: »Sie war seine Geliebte? Sie war die Geliebte des Herzogs? Ich hab es nicht gewußt ... er lebt ... er lebt.« Alles war nur Spiel gewesen. Eine ungeheure Bewegung geht durch die Versammelten. Im selben Moment betritt der Herzog von Cadignan den Raum. Henri stürzt auf ihn los und stößt ihn nieder. Das Spiel ist ganz und gar Wahrheit geworden. Die Illusion hat sich in Wirklichkeit umgesetzt.

Die bloße Existenz des »Grünen Kakadu«, dann aber der Beifall, den er gefunden hat, beweist unwiderleglich, daß auch dem Theater von heute die reiche Beweglichkeit einer Dramatik, die die Illusion erweckt und gleich wieder zerstört, nicht abhanden gekommen ist. Daß auch das naturalistisch erzogene Publikum unserer Tage an einer durchaus nichtillusionistischen Inszenierung seine helle Freude haben kann, bezeugte mit gleicher Stärke die Darstellung,

die Shakespeares »Was ihr wollt« auf Reinhardts Deutschem Theater fand. Sie bedeutet einen der nachhaltigsten Erfolge des genialen Dramaturgen. Ähnliches glückte ihm bei der Aufführung von »Der Widerspenstigen Zähmung«.

Reinhardt wird heute von den Vorkämpfern der nichtillusionistischen Bühne vielfach als Hauptstütze naturalistischer Bühnendekoration hingestellt. Ohne Zweifel hat er gelegentlich der Wirklichkeit fast schrankenlos seine Bühne ausgeliefert. Aber schon sein Prinzip, jedes Stück nach eigenen, seinem Wesen entsprechenden Gesichtspunkten auszustatten, nähert ihn dem Versuche Schumachers. Ebenso wie Schumacher nicht daran denkt, die Ausstattungsweise seines »Hamlet« einem anderen Stücke aufzupfropfen, ebenso will Reinhard naturalistisch inszenieren, wenn er eine naturalistische Dichtung, nichtillusionistisch, wenn er ein Werk vor sich hat, das auf Wirklichkeitswirkungen von vornherein verzichtet. Das Prinzip ist unanfechtbar, ist wohl das sicherste und festeste Ergebnis aller Bemühungen, die in den letzten Jahren der Wiedergeburt der Bühne gedient haben. Ob in der Anwendung des Prinzips Reinhardt stets das Rechte trifft, darf dabei offene Frage bleiben. Doch für »Was ihr wollt« hat er einen ebenso originellen wie wirkungsvollen und dem Kunstwerk gerechten Rahmen gefunden. Die Dekorationen (ich meine die ursprünglichen Berliner Dekorationen, nicht die von Reinhardt in München benutzten) sind ganz einfach gehalten. Mitten durch die Drehbühne zieht sich eine breite Bahn, rechts und links von grünen Wän-

den eingeschlossen, die die sorglich geschorenen Baumreihen eines Parks andeuten. Diese Bahn wird durch eine Erhöhung, die quer über ihrer Mitte liegt, in zwei Hälften geteilt; beide Hälften können abwechselnd als besondere Szenen benützt werden. Den Hintergrund bildet der ewige Prospekt: ein freier Durchblick auf den Horizont eröffnet sich also zwischen den Baumreihen. Senkrecht zur Achse der Gartenszenen ist auf einer Seite der Drehbühne ein schlichter Platz aufgebaut, umrahmt von gemalten Häusern, auf der andern eine Trinkstube. Das Zimmer in Olivias Hause ist durch ein einfaches Leinwandzelt versinnbildlicht, das vom Schnürboden herabgelassen wird und die feste Dekoration der Drehbühne verdeckt. Durch diese Anordnung ist ein Umbau der Drehbühne während der Vorstellung unnötig gemacht. Die Drehung der Bühne geschieht vor den Augen des Zuschauers; nur ein Schleier bedeckt dann das Bühnenportal. Musik kommt dem Vorgang zu Hilfe. Während der Drehung tollen und tanzen die Schauspieler über die Szene. Wilde Faschingsstimmung ist das Gepräge dieser Inszenierung, die aus den komischen Teilen von Shakespeares Lustspiel starke Wirkung holt, die ernstere Seite des Werkes allerdings weniger kräftig beleuchtet. Um die Stimmung noch zu steigern, um das Spiel mit der Illusion noch reicher zu gestalten, baut Reinhardt in einen der Kreisausschnitte, die zwischen zwei Szenen der Drehbühne unbenutzt bleiben, ein kleines Zimmerchen; während der Drehung bindet Malvolio vor den Augen des Publikums hier kreuzweise seine Kniegürtel.

Spiel mit der Illusion also hat es nicht nur jederzeit auf der Bühne gegeben; auch heute fehlt es ihr nicht. Und so darf denn die Hoffnung bestehen bleiben, daß eine antiillusionistische Bühne ernsten Charakters sich auch heute noch durchsetzen kann.

Freilich sind vielen die antiillusionistischen Wirkungen auf der Bühne äußerst unbehaglich. Tiecks Philister im Parterre des »Gestiefelten Katers« sind Vertreter einer großen Menge von Zuschauern, denen es angst und bange wird, wenn die Bühnenkunst mit einem Ruck die Täuschung, die sie schafft, aufrichtig selbst zerstört. Aber ist solche Angst etwas anderes als Schwäche (um nicht zu sagen: Feigheit) der Phantasie?

Unsere Pädagogen sind heute emsig bemüht, die Phantasie des Kindes zu stärken. Fort, heißt es, mit den täuschend nachgeahmten Puppen, mit den Kunstwerken der Technik, den Dampfpinassen und Eisenbahnen! Nürnberger Kleinkunst soll aus der Kinderstube verschwinden, und an ihre Stelle soll treten, was in Münchner und Dresdner Werkstätten geschaffen wird: ein paar Brettchen, roh geschnitzt, einfach und grell bemalt, eckig beweglich. Denn die Phantasie will angeregt und nicht eingelullt werden, nicht eine erschlaffende, sondern eine anspannende Diät erhalten. Wer ihr alle Arbeit abnimmt, macht sie hypochondrisch und zaghaft. Wir haben uns an der Phantasie versündigt, indem wir ihr von Kindesbeinen an das Leben zu leicht machten. Es ist Zeit, Gegenmittel anzuwenden, die ihr wieder Beweglichkeit und Schwungkraft leihen. Und das soll auch auf der Bühne geschehen.

Natürlich wird kein Einsichtiger fordern, daß Illusionszerstörung auf der Bühne zu dauernder Einrichtung gelange. Ebensowenig wird er Schnitzlers geistreiches Spiel mit dem Theater auf dem Theater als höchste dramatische Leistung ausposaunen. Doch ganz ohne Zweifel können solche Versuche als Mittel dienen, die Phantasie widerstandsfähiger zu machen, der Phantasie auf der Bühne das Recht wiederzugeben, das sie sich in anderen Künsten eben jetzt wiedererobert.

Künstlersteindrucke tragen heute echteres Kunstempfinden in weiteste Kreise und arbeiten siegreich den mechanischen und unkünstlerischen Wiedergaben von Natur und Landschaft entgegen. Künstlerische Vollwirkung wird von ihnen durch Abkürzung und Andeutung erreicht. Und sie erwecken allenthalben das Bewußtsein, daß Kunst und Abklatsch der Natur verschiedene Dinge seien. So wollen wir denn auch auf der Bühne mit Abkürzung und Andeutung zu wirken versuchen.

Das ist Schumachers Absicht ebenso wie die Absicht der Münchner. Die technischen Errungenschaften des Bühnenbaus brauchen darum nicht in Vergessenheit zu sinken. Auch Schumachers »Hamlet« könnte auf einer Bühne nur gewinnen, die technisch besser ausgestattet wäre als das Neustädtische Hoftheater in Dresden. Dennoch bleibt das Hauptproblem heutigen Bühnenbaus, heutiger Bühnentechnik, heutiger Inszenierungskunst nicht ein weiteres Erklügeln wirklichkeitstreuer Bühneneffekte, sondern die Frage: welche Gesetze dramatischer Wirkung gibt die

Phantasie? Daß auf der Bühne nicht nur die Gebote der Wirklichkeit herrschen können, das wissen wir heute zur Genüge. Abermals hat die Phantasie auf ihr ein entscheidendes Wort zu sagen. Das Bühnenproblem wird zu einem Teilproblem der Frage nach dem Wesen und nach den Gesetzen der Phantasie. Und wenn Goethe hymnisch für seine Göttin, die Phantasie, forderte: »Laßt ihr die Würde der Frauen im Haus!«, so wollen auch wir jetzt der Phantasie wieder die volle Würde der Frauen im Bühnenhaus gewähren.

ANMERKUNGEN

[1] Das Erlebnis und die Dichtung. 3. Aufl. S. 55.

[2] In dem lehrreichen Buche »Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing« (Frauenfeld 1888/9, Bd. 2, 242—275). In sauberer Ausgabe mit lehrreicher Einleitung, brauchbaren Anmerkungen und gutem Register hat soeben R. Petsch den »Briefwechsel« in Dürrs »Philosophischer Bibliothek« Bd. 121 (Leipzig 1910) erscheinen lassen.

[3] 1827, Jubiläumsausgabe Bd. 38, 84f.

[4] Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture. 1719, Bd. 1, Sektion 2.

[5] Vgl. Petsch, a. a. O. S. XXI, Anm. 2.

[6] Vgl. Anzeiger der Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. 17, 65 ff. und Petsch, a. a. O. S. XXIX ff.

[7] Vgl. Theodor Poppe, Hebbel und sein Drama (Palaestra VIII), Berlin 1900, S. 26f., 48f. Eine erschöpfende Behandlung des Problems müßte sich mit K. Burdachs weitausgreifender Studie »Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik« (Deutsche Rundschau, Februar bis April 1910) auseinandersetzen.

[8] Ein Verzeichnis der Mannheimer Abgüsse stellt J. A. Beringer, Goethe-Jahrbuch Bd. 28, 154f. zusammen.

[9] Vgl. des Verfassers Rede zum Schillertage (Bern 1905) S. 20ff. — R. Knippels Schrift »Schillers Verhältnis zur Idylle« (Leipzig 1909) darf wohl als verfehlt angesehen werden.

[10] Vgl. oben S. 58.

[11] Leipzig 1899, Verlag von H. Haessel. Eine von Druckfehlern gereinigte dritte Auflage erschien im gleichen Verlage 1908.

[12] Leipzig 1902, H. Haessel; 3. Auflage: ebenda 1908.

[13] Schiller überliefert dem Dichter des »Faust« ebendie drei Grundgedanken von Kants Erkenntnistheorie, die er selbst, nach Jonas Cohns sauberer und feiner Untersuchung (Kantstudien Bd. 10, 293), unbekümmert um die übrigen Bestandteile, allein sich angeeignet hat: die Subjektivität alles Erkennens, die Spontaneität des erkennenden Geistes, die Unerreichbarkeit des Erkenntniszieles. Diese Gedanken vereinigen sich für Schiller in dem Wort »Idee«, das er, in der denkwürdigen ersten Aussprache über die Urpflanze, Goethe entgegenhielt. »Nach Kants Lehre ist Erkennen ja niemals passive Aufnahme eines Gegebenen, sondern überall eine Tat des Geistes, ein grenzenloses Streben nach

einem Ziele, das unerreichbar aus der Ferne winkt und trotz dieser Unerreichbarkeit dem Streben Wert und Richtung gibt.« Besser als in dieser Umschreibung, die Cohn der zentralen Lehre von Kants Erkenntniskritik leiht, könnte ich das kantische (und mithin auch schillerische) Element des Fausttypus von 1800 nicht angeben.

[14] Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau. Nach den in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Handschriften zum erstenmal herausgegeben von Heinz Amelung. In zwei Bänden. Leipzig 1908, Insel-Verlag.

[15] Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig, geb. Freiin von Imhoff, von Henriette von Bissing. Mit einem Bilde. Berlin 1889, Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung).

[16] Goethes Romantechnik. Leipzig 1902. Vgl. meine Rezension im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur Bd. 29, 249 ff. Einen Teil des dort gegebenen Programmes sucht die jetzt vorliegende Studie zu erfüllen. Das im Text berührte methodische Problem besprach ich ausführlicher in der Germanisch-romanischen Monatsschrift Bd. 2, 257 ff., 321 ff.

[17] Die Aufgabe, die ich mir gestellt hatte, legt mir auch nahe, nach fünf Jahren die ganze Studie ohne tiefergreifende Änderungen wieder abzudrucken und dabei jede Auseinandersetzung mit André François-Poncets gründlicher und umsichtiger Arbeit »Les affinités électives de Goethe« (Paris 1910) zu meiden; die französische Monographie verfolgt von vornherein andere Ziele.

[18] Vgl. auch Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 31, 44 ff.

[19] Vgl. oben S. 136.

[20] Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902, S. 129 ff., 142 ff. Ich lehne mich im folgenden an diese Darstellung an. Vgl. auch oben S. 130 ff.

[21] Vgl. Franz Deibel, Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule (Palaestra XL). Berlin 1905, S. 44 ff.

[22] Ebendarum ist es nicht eitel Selbsttäuschung, sondern enthält einen wahren Kern, was Dorothea am 27. Februar 1801 an Clemens Brentano schrieb (bei Raich Bd. 1, [19 f.]): »Ich kann . . . von diesen Ähnlichkeiten, die der ‚Florentin' [mit den ‚Lehrjahren', mit Tiecks ‚Sternbald' und mit F. H. Jacobis ‚Woldemar'] haben soll, keine finden, außer das Bestreben nach einem gebildeten Stil. Ebensogut könnte man viel vom Abc darin finden.«

[23] Vgl. J. Minor, Zum Jubiläum Eichendorffs (Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 21, 214 ff.); J. O. E. Donner, Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker (Berlin 1893) und meine Rezension im Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 22, 219 ff.; Alfred Kerr, Godwi (Berlin 1898) und meine Rezension ebenda Bd. 25, 305 ff. Dann u. a. die obenzitierte Arbeit von Deibel und die untenerwähnte von Schulze über die ‚Gräfin Dolores'.

[24] R. Steig, Arnim und Brentano S. 248. Holtei, Briefe an Tieck Bd. 1, 14.

[25] Plitt, Aus Schellings Leben Bd. 1, 402 f.

[26] Hempelsche Ausgabe Bd. 13, 124.

[27] Ebenda S. 113.

[28] J. W. Braun, Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen Bd. 3, 231.

[29] Werke Bd. 3, 336; vgl. J. Rouge, Erläuterungen zu Friedrich Schlegels Lucinde, Halle 1905, S. 53.

[30] Die beiden Stellen finden sich S. 111 f. und 226 f. der ersten Ausgabe.

[31] B. Seuffert, Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte Bd. 2, 467 f. Vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. 15, 156 f. V. Schweizer in Heinemanns Ausgabe von Goethes Werken (Bd. 8, 166) und F. Muncker in der Jubiläumsausgabe (Bd. 21, S. IX) erwähnen Seufferts Vermutung, ohne aber eine unmittelbare Entlehnung anzunehmen.

[32] Biedermann, Goethes Gespräche Bd. 2, 285 f.

[33] Vgl. u. a. W. Schlegels Sämtl. Werke Bd. 8, 152.

[34] Spielhagen-Album, F. Spielhagen . . . zu seinem 70. Geburtstag . . . gewidmet. Leipzig 1899, S. 5 ff.; vgl. Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte 1899, IV 8 d: 25.

[35] Gleicher Ansicht ist Schweizer a. a. O. S. 167 f. Ganz anders Wilhelm von Humboldt an seine Frau, 6. März 1810 (Bd. 3, 350): »Auch glaube ich im Gespräch mit Goethe entdeckt zu haben, daß sehr viel Reminiszenzen im Roman aus dem wirklichen Leben angebracht sind, die er nun nicht genug poetische Kraft oder Stimmung gehabt hat, in ein Ganzes gehörig zu verschmelzen.«

[36] Jubiläumsausgabe Bd. 30, 243, 10 ff.

[37] A. a. O. S. 131.

[38] Die »Wahlverwandtschaften« sind meist nach Buch und Kapitel, durchaus aber auch nach der Jubiläumsausgabe zitiert, die augenblicklich den zuverlässigsten Text gibt.

[39] Vgl. S. 76, 5 ff., 140, 18 ff., 249, 25 ff., 300, 22 ff.

[40] »Nachgelassene Schriften und Briefwechsel«, Leipzig 1826, Bd. 1, 182f. Vgl. Goethe zu Eckermann, 21. Jan. 1827: »Es ist nicht leicht etwas Besseres über jenen Roman gesagt worden.«

[41] Braun, a. a. O. S. 234.

[42] Ebenda S. 229.

[43] Ebenda S. 230 f.

[44] Vgl. Otto Brahm, Eine Episode in Goethes Wahlverwandtschaften (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 1882, Bd. 26, 194—197). Angezogen sind hier die Briefe Schellings an Windischmann (bei Plitt Bd. 2, 109, 119, 128) und an Hegel (ebenda 112 ff., 115 f.), Carolinens an Luise Wiedemann (bei Waitz Bd. 2, 328 ff.) und Dorotheas an Friedrich Schlegel (bei Raich Bd. 1, 217 f.). Die beiden Aufsätze Schellings finden sich in den »Sämtlichen Werken« Abt. 1, Bd. 7, 487 ff. Hegels Brief an Goethe: Goethe-Jahrbuch Bd. 16, 59. — Vgl. auch Ricarda Huchs zitiertes Buch S. 99 ff. und Karstens Artikel »Ritter« in der »Allgemeinen deutschen Biographie« Bd. 28, 675.

[45] Schellings Werke a. a. O. S. 493. — Schellings Brief an Hegel vom 11. Januar 1807 scheidet ausdrücklich zwischen Menschen, bei denen die Experimente glücken, und solchen, »denen die Natur die Kraft versagt oder Lebensart geraubt« hat (Plitt Bd. 2, 113 f.).

[46] Schuberts »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft« betonen mehrfach, insbesondere S. 334, daß die Somnambulen nach dem Erwachen sich des im somnambulen Schlafe Erlebten nicht entsinnen. Auch für Schubert ist Somnambulismus eine Erscheinung des »Magnetismus« und verwandt »mit dem neuerlich sehr zur Sprache gekommenen Gefühl für Metalle« (S. 355). — Goethe hat sich schon Ende 1808 mit Schuberts Buch beschäftigt; vgl. Biedermann Bd. 2, 231. — Über Kleists Verhältnis zu Schubert vgl. Spiridion Wukadinovic, »Kleist-Studien« (Stuttgart 1904) S. 135 ff. und Erich Schmidt in seiner Ausgabe von Kleists Werken Bd. 2, 173 f. — Über Hoffmann vgl. Grisebachs Ausgabe Bd. 6, 194, Bd. 8, 94.

[47] Braun Bd. 3, 230.

[48] Vgl. Schweizer in Heinemanns Ausgabe Bd. 8, 452.

[49] Braun Bd. 3, 230 f., 235.

[50] Ist doch auch das Modell des Architekten der Nazarener D. Engelhard gewesen. Den romantischen Kreisen eng verbunden, wurde er für Goethe im Sinne der obengegebenen Ausführungen ein weiteres Element, das, um die Zeit zu charakterisieren, aus dem romantischen Leben geholt ist. Die »Annalen« von 1811 (Jubiläumsausgabe Bd. 30,

264, 7ff.) und Riemers Tagebuch (Deutsche Revue Bd. 11, 35) dürften den Zusammenhang Engelhards und des Architekten als sicher erscheinen lassen; vgl. auch H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen Bd. 1, 470f. Die Brüder Grimm haben mehrfach auf die Tatsache hingewiesen; vgl. ihren Briefwechsel S. 187, R. Steig, Goethe und die Brüder Grimm S. 34, 53; Ders., A. v. Arnim und J. u. W. Grimm S. 48. — Dagegen glaube ich nicht, daß Bettine der Gestalt Lucianens Züge geliehen habe. Varnhagens Tagebücher (Leipzig 1861, Bd. 2, 194 — Biedermann, Goethes Gespräche Bd. 9, 112) machen Fräulein von Reitzenstein zum Modell Lucianens; gleiches geschieht im Briefwechsel Arnims und der Grimm (a. a. O.). Natürlich tragen diese Notizen so gut wie nichts zur tieferen Erkenntnis von Goethes Werk bei, so wenig wie einige weitere Angaben über die Modelle Eduards und des Hauptmanns (Freiherr von Müffling), die sich an den beiden genannten Stellen finden.

[51] Braun Bd. 3, 232f.

[52] Vgl. Anmerkung 50. Kapps anonyme Schrift: »F. W. J. v. Schelling. Ein Beitrag zur Geschichte des Tages«. Leipzig 1843, S. 193.

[53] Weimarer Ausgabe Bd. 41, 1, 34.

[54] Biedermann Bd. 2, 216.

[55] Weimarer Ausgabe Abt. 2, Bd. 8, 70f.

[56] Vgl. M. Plath, »Der Goethe-Schellingsche Plan eines philosophischen Naturgedichts«, Preuß. Jahrbücher Bd. 100, 44ff. (1900). Der Aufsatz ist die ausführlichste Darlegung von Goethes und Schellings Beziehungen. S. 49f., 56ff. kommen besonders in Betracht. Allerdings weiche ich aus guten Gründen oben etwas von den Ausführungen M. Plaths ab.

[57] Neue Auflage, Teil 4, Leipzig 1798. S. 473ff.

[58] Biedermann Bd. 2, 270f. — Bergmans Arbeit »De attractionibus electivis« erschien 1775 in den Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Upsala und wurde 1785 von Heinr. Tabor u. d. T. »Wahlverwandtschaften« ins Deutsche übersetzt; 1783 druckte Bergman sie im 3. Bande seiner »Opuscula physica et chemica« nach dem Original mit wenigen Änderungen wieder ab. Diese Dinge hat Goethe miterlebt. Er dürfte sogar Bergmans Arbeit bei der Abfassung des Romans nochmals eingesehen haben. Allerdings gemahnt die ganze Auffassung, die Goethe dem Phänomen leiht, auch an Gehlers genannten Artikel. Wenigstens erklart Gehler die sogenannte »doppelte Wahlanziehung oder doppelt trennende Verwandtschaft« ganz ähn-

tiva duplex)« ähnlich wie Goethe. Braucht dieser die Buchstaben A, B, C und D zur Verdeutlichung des Vorganges (S. 44, 1 ff.), so verwertet Gehler zu gleichem Zweck die Buchstaben a, α, b und β (a. a. O. S. 476). Ferner findet sich bei Gehler (S. 475 f.) auch die Tatsache, die Goethe vorbereitend mitteilt (S. 39, 24 f.), daß Laugensalz eine Verbindung von Öl und Wasser herzustellen vermöge. Dagegen erinnert das Beispiel, das Goethe für die einfache Wahlverwandtschaft vorlegt, an ein von Bergman mitgeteiltes Experiment. Goethe bringt (S. 41, 14 ff.) Kalkstein in verdünnte Schwefelsäure; die Schwefelsäure verbindet sich mit der »reinen Kalkerde« zu Gips, und die »zarte luftige Säure«, die im Kalkstein mit der reinen Kalkerde verbunden ist, »entflieht«. Bergman (a. a. O. Bd. 3, 298) nimmt zu gleichem Zwecke »hepar calcis« (Kalkschwefelleber, durch Glühen von Kalk mit Schwefel im Tiegel erhalten) und »acidum vitrioli« (Schwefelsäure). Es entsteht dann abermals Gips, »calx vitriolata, gypsum«, zugleich aber wird der Schwefel des »hepar calcis« frei. Goethes Experiment ist einfacher und einem Laien verständlicher, läuft aber im wesentlichen auf dasselbe Resultat hinaus wie Bergmans Versuch.

59 Biedermann Bd. 2, 270 f.

60 Abgedruckt bei H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen Bd. 1, 438—47.

61 Nachgel. Schriften Bd. 1, 180.

62 Braun Bd. 3, 269.

63 Vgl. auch oben S. 214 f.

64 Ich freue mich der Übereinstimmung mit Jonas Cohn (Kantstudien Bd. 10, 313 f.).

65 Jubiläumsausgabe Bd. 30, 390, 6 ff.

66 A. a. O. S. 181.

67 Varnhagens Tagebücher Bd. 2, 194.

68 Briefwechsel mit einem Kinde. 3. Aufl. S. 290 f. Erwähnt sei hier, daß Bettinens Worte auf einer rein geistigen Auffassung von Eduards und Ottiliens Liebe ruhen, die sicher nicht in Goethes Absicht lag. — Über Caroline von Günderode vgl. A. François-Poncet, a. a. O. S. 29 ff.

69 Vgl. F. Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im Zeitalter der Romantik. (Kösters Probefahrten Bd. 2) Leipzig 1904, S. 9 ff. Die Urteile der Romantiker über die »Wahlverwandtschaften«: ebenda S. 88; vgl. auch Schüddekopf und Walzel, Goethe und die Romantik Bd. 2, S. XLIX. Kühl und ablehnend: Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren

Briefen Bd. 3, 333, 356. — Wie wenig Rehberg die hohe sittliche Absicht des Romans erkannte, beweist am Ende seiner Rezension (Braun Bd. 3, 231 f.) der ironische Vorschlag eines anderen Schlusses und einer Fortsetzung, die ganz ins Fahrwasser von Wielands Novelle einlenkt.

[70] Die Evolution der sittlichen Anschauungen des deutschen Romans von den »Lehrjahren« bis zu den Nachfolgern der »Wahlverwandtschaften« im einzelnen zu verfolgen, gebricht es hier am Raum. Zeigt schon Eichendorffs genannte Dichtung, wie die Wirkungen der »Lehrjahre« sich durch die Einflüsse der »Wahlverwandtschaften« modifizieren, so wäre gleiches noch an einer ganzen Reihe späterer Romane des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen. Noch Kellers »Grüner Heinrich« und Mörikes »Maler Nolten« verbinden charakteristische Züge der »Lehrjahre« mit der strengeren Ethik der »Wahlverwandtschaften«. Sicherer als die hier gebotenen Ausführungen bewiese eine Darlegung der ganzen Evolution, daß den »Wahlverwandtschaften« die von mir angenommene Stellung in der Geschichte des deutschen Romans zukomme. — Eine weitere Stütze für meine Interpretation ergäbe sich aus einem Vergleiche der strengen Technik, die in den »Wahlverwandtschaften« herrscht, mit dem lockeren und losen Aufbau der romantischen Romane. Denn wie die »Wahlverwandtschaften« gegen romantische freie Sittlichkeit sich wenden, so suchen sie auch gegen die künstlerische Verwirrung Front zu machen, die unter dem Einflusse Jean Pauls (siehe oben S. 210) in »Sternbald«, »Lucinde«, »Godwi« platz greift. Freilich hat die sauberere Technik von Goethes Roman lange nicht so schnell und so ausgiebig gewirkt wie seine rigorosere Ethik.

[71] Goethe. Vorlesungen. 2. Auflage, Berlin 1880, S. 123.

[72] Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 14 (Weimar 1899): Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen Bd. 2, 41 ff.

[73] Als er 1823 die Würdigung des Altarbildes in seine Werke aufnahm, nannte er neben Raffael noch Fra Angelico und wies Lochener auf die Kunststufe des Perugino. Drei Sonette seiner Gattin Dorothea, die seine Charakteristik des Dombilds in Verse bringen, sind hier angefügt.

[74] Fortunati Glückseckel und Wunschhütlein. Ein Spiel von Adelbert von Chamisso (1806), aus der Handschrift zum ersten Male herausgegeben von E. F. Koßmann. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, herausgegeben von August Sauer, No. 54/5. Neue Folge No. 4/5.) Stuttgart 1895, G. J. Göschen.

[75] Bekanntlich hat Epiktet selbst nichts Geschriebenes hinterlassen; sein Schüler Arrian stellte die Lehren Epiktets in dem Buche *Διατριβῶν τοῦ Ἐπικτήτου βιβλία ὀκτώ* (Dissertationes Epicteti ab Arriano digestae) zusammen. Aus diesem Hauptwerke ward dann der wohl zum Auswendiglernen bestimmte Auszug *Ἐγχειρίδιον Ἐπικτήτου* (Manuale Epicteti) veranstaltet. Das entscheidende Wort *συνθέλειν* findet sich nur in den Dissertationes 2, 17, 22—23: *Μηδὲν ἄλλο θέλε ἢ ἃ ὁ θεὸς θέλει . . . Ὅταν τοιοῦτον ἔχῃς ἡγεμόνα καὶ τοιούτῳ συνθέλῃς καὶ συνορέγῃ, τί φοβῇ ἔτι μὴ ἀποτύχῃς*; ferner 4, 7, 20: *Κρεῖττον ἡγοῦμαι ὃ ὁ θεὸς θέλει ἢ ὃ ἐγώ. Προσκείσομαι διάκονος καὶ ἀκόλουθος ἐκείνῳ, συνορμῶ, συνορέγομαι, ἁπλῶς συνθέλω.* Da es wohl unwahrscheinlich ist, daß Chamisso zuerst die »Dissertationes« und dann den magern Auszug des Encheiridion gelesen habe, so darf wohl angenommen werden, daß Neander ihm den Begriff des *συνθέλειν* mitgeteilt habe. Darum finden wir auch diese Anschauungen schon in »Adelberts Fabel«, also vor der Lektüre des Encheiridion.

[76] Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 4. Aufl. Berlin 1910. S. 173.

[77] In weitestem Umfang erörtert Fritz Strich das hier nur skizzierte Thema in dem soeben ausgegebenen Buche »Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner« (Halle a. S. 1910). Freilich nennt er Lenau gar nicht.

[78] Allgemeine Hallesche Literaturzeitung 1834, No. 113.

[79] Zur Biographie Nikolaus Lenaus. Wien 1885. S. 684.

[80] Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart 1867. S. 205 ff. 234.

[81] Literarische Essays. 2. Auflage. Wien 1891. S. 247 ff.

[82] Allgemeine deutsche Biographie Bd. 18, 247.

[83] Neuere deutsche Lyrik. Halle a. d. S. S. 47.

[84] Einen typischen Fall dieser Erscheinung erörtert unten die Studie über Ibsen (S. 489 ff.).

[85] A. W. Ernst, Lenaus Frauengestalten. Stuttgart 1902. S. 111 f.

[86] Castle im Euphorion Bd. 3, 64 ff., 441 ff., Bd. 4, 66 ff.; Krüger in einem Programm der Luisenstädt. Oberrealschule, Berlin 1886; Roustan S. 258 f.

[87] Gesammelte Werke von Theodor Graf Heusenstamm. Wien 1900, W. Braumüller, Bd. 6, 284 f.

[88] Vgl. Castles Besprechung von Roustans Buch im Euphorion, Bd. 6, 785 ff.

[89] Über Klein-Hattingen vgl. Castle im Euphorion Bd. 8, 779 ff.; Ernsts Buch wurde von mir dankbar benutzt.

[90] Anzeiger der Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur Bd. 18, 277.

[91] Die romantische Krankheit. Fourier — Beyle-Stendhal. Von Ernest Seillière. Autorisierte Übersetzung von Fr. v. Oppeln-Bronikowski. Berlin W. 30, 1907, H. Barsdorf.

[92] Vgl. oben S. 105 ff.

[93] Georg Herweghs Briefwechsel mit seiner Braut. Herausgegeben unter Mitwirkung von Victor Fleury und C. Haußmann von Marcel Herwegh. Buchschmuck von Alfred H. Pellegrini. Stuttgart 1906, Robert Lutz. Vorher erschienen: Ferd. Lassalles Briefe an Georg Herwegh, hgb. von Marcel Herwegh. Zürich 1896. Briefe von und an Georg Herwegh, hgb. von Marcel Herwegh, 1848. München 1898.

[94] Briefe von und an Georg Herwegh. S. 39 f.

[95] Ebenda S. 99.

[96] Gustav Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel 1853—1893. Herausgegeben von Eduard Tempeltey. Leipzig 1904, S. Hirzel.

[97] Berlin und Leipzig 1898, Schuster & Löffler.

[98] Auch diese neueste Ausgabe nennt den Namen Villers auf dem Titel nicht.

[99] Ferdinand von Saar, Novellen aus Österreich. Erste Ausgabe in zwei Bänden. Heidelberg 1897, Georg Weiss.

[100] Vgl. oben S. 427, 435 f.

[101] Beide Werke bespreche ich in einer Anzeige, die der vorliegenden Studie mehrfach zur Stütze dient: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 1910, Abt. 1, Bd. 25, 428 ff.

[102] Oskar Hauschild, Naturlaute der Tiere in Schriftsprache und Mundart, a. a. O. Bd. 11, 149 ff., Bd. 12, 1 ff.

[103] Gesammelte Aufsätze. Straßburg 1909, S. 73.

[104] Bildliche Wiedergabe der wichtigsten Elemente von Schumachers »Hamlet« bot A. v. Weilen in Bühne und Welt 1910, S. 337 ff.

INHALT

Druck von E. Haberland in Leipzig.

